Prof. Dr. Wahyudi Siswanto, M.Pd

Pengantar Teori Sastra

PENGANTAR TEORI SASTRA

Prof. Dr. Wahyudi Siswanto, M.Pd

Pengantar Teori Sastra

Editor:
- **Prof. Dr. Wahyudi Siswanto, M.Pd**

Tata Tampilan Isi
dan Sampul:
- **Indro Basuki**

Diterbitkan oleh:

Aditya Media Publishing
Anggota IKAPI No. 003/DIY/94

Alamat:
- Jln. Tlogosuryo No. 49 Tlogomas Malang
  Tlp./Faks. (0341) 568752
- Jln. Bimasakti No. 19 Yogyakarta 55221
  Tlp./Faks. (0274) 520612-520613
  e-mail: adityamedia@gmail.com

Cetakan Pertama, Desember 2013

Ukuran: 15,5 x 23 cm
Jumlah: vi + 196 halaman

ISBN: 978-602-7957-22-0

Kata Pengantar

Apakah karya sastra itu? Bagaimana ciri-ciri karya sastra yang baik? Untuk menjawab pertanyaan itu ternyata tidak mudah. Saat orang mencoba menjawab dari satu sudut pandang, selalu saja ada persoalan yang muncul bila dilihat dari sudut pandang yang berbeda. Apalagi, karya sastra terus berkembang. Setiap saat kita selalu dikejutkan dengan gejala sastra yang semakin unik, beragam, dan sering tidak terduga.

Teori sastra mencoba untuk menjelaskan, mengklasifikasi, menggeneralisasi tentang apa yang disebut karya sastra. Teori sastra juga menyediakan kriteria bagi ahli yang ingin menilai sastra: apakah sebuah karya sastra itu bermutu, asli ataukah tidak. Dengan fungsi seperti ini, kedudukan teori sastra menjadi penting bagi kritik sastra yang bertugas untuk menilai karya sastra dan bagi sejarah sastra yang bertugas untuk mencatat perjalanan sastrawan dan karya sastranya. Teori sastra juga membantu pembaca untuk menawarkan kerangka berpikir bagi mereka untuk memahami dunia karya sastra.

Ada beberapa ahli yang mencoba untuk menawarkan teori sastra, baik berupa buku maupun makalah. Sayangnya, teori sastra yang dikenal di Indonesia banyak yang datang dari Barat. Contoh-contoh karya sastra untuk mendukung teori sastra juga dari karya sastra barat. Buku ini mencoba untuk merangkum teori-teori yang berkembang dengan konteks dan contoh-contoh karya sastra Indonesia. Dengan demikian, teori yang disajikan akan mudah dipahami baik oleh para ahli sastra, mahasiswa jurusan sastra, maupun guru sastra Indonesia.

Buku ini terdiri atas sembilan bab. Bab pertama berusaha menjelaskan tentang diri sastrawan dalam hubungannya dengan latar belakang sosiologis, latar belakang psikologis, serta latar belakang kebahasaan dan kesastraannya. Bab dua berisi uraian proses kreatif yang dilalui sastrawan yang bisa dibagi atas: alasan dan dorongan menjadi pengarang, kegiatan sebelum menulis, kegiatan selama menulis, dan kegiatan setelah menulis. Bab tiga berisi penjelasan tentang bagaimana hubungan sastrawan dan karya sastra dengan alam semesta. Bab empat membahas problematika menentukan karya sastra, ciri-ciri karya sastra, karya sastra yang baik, dan hubungan sastrawan dengan karya

sastra. Bab lima menjelaskan pembaca karya sastra dan hubungan sastrawan dengan pembaca. Bab enam berisi uraian tentang ciri-ciri puisi dari berbagai sudut pembahasan beserta problematikanya. Bab tujuh berisi penjelasan tentang ciri-ciri prosa rekaan dari berbagai sudut pembahasan beserta problematikanya. Bab delapan membahas sastra dan pendidikan. Buku ini ditutup dengan bab sembilan yang berisi uraian tentang kajian sastra yang selama ini berkembang.

Pada kesempatan ini, perkenankanlah saya mengucapkan terima kasih kepada beberapa pihak yang telah membantu terbitnya buku ini. Pertama, saya ucapkan terima kasih kepada Bapak Pamusuk Eneste dan Aditya Media Publishing yang membuat motivasi saya untuk menulis buku tidak pernah pupus. Buku ini merupakan salah satu yang memenangi lomba penulisan buku teks yang diadakan LP3, Universitas Negeri Malang.. Untuk itu, saya mengucapkan terima kasih kepada pihak LP3.

Saya harus bangga kepada Wiwik Indiastuti Wulandari, istri yang dengan sabar membiarkan saya menulis buku ini serta kepada Ode Ramadhani, Afra Afifah Daniswara, Daffa Hamam Danurdara, anak-anak yang selalu menyalakan api semangat hidup. Semoga buku ini memberi inspirasi kepada mereka. Salam hormat saya sampaikan kepada Ayahanda Nasta'in dan Almarhumah Ibunda Imroni yang tidak pernah lelah mendoakan anak-anaknya. Saya juga ingin menyampaikan senyum gembira atas dukungan Mbakyu Nanik Hariani dan Yayuk Yuniarsih serta adik-adik Irwan Safridi dan Andrianto.

Di atas segalanya, saya harus dan harus bersyukur kepada Allah yang Maha Berilmu yang telah memanjakan saya hingga bisa menikmati hidup ini dan memberi daya untuk menulis buku ini.

Perkenankanlah saya juga berterima kasih kepada pembaca yang mau meluangkan waktunya untuk membaca tulisan ini. Saya sadar bahwa buku ini jauh dari sempurna. Saya berbahagia bila ada pembaca yang mau memberikan saran bagi perbaikan buku ini. Semoga ini menjadi benang yang merajut sajadah panjang yang ingin saya bentang.

Malang, Desember 2013

Wahyudi Siswanto

Daftar Isi

BAB 1

Sastrawan dan Latar Belakangnya

Ada bermacam-macam pendapat terhadap siapa sebenarnya seorang pengarang itu. Kejeniusan sastrawan selalu menjadi bahan pembicaraan. Sejak zaman Yunani, kejeniusan dianggap disebabkan oleh semacam kegilaan (madness)—dari tingkat neurotik sampai psikosis. Penyair adalah orang yang kesurupan (possessed). Ia berbeda dengan orang lain, dan dunia bawah sadar yang disampaikan melalui karyanya dianggap berada di bawah tingkat rasional atau justru supra-rasional (Wellek dan Warren, 1976).

Siapakah penggubah karya sastra? Karya sastra digubah sastrawan. Tentu saja ini atas izin dan karunia Tuhan yang telah memberikan daya kreatif kepada sastrawan. Oleh karena itu, kalau kita ingin memahami karya sastra, pemahaman kita akan semakin baik bila disertai dengan pemahaman terhadap diri sastrawan. Bila kita telah mengenal sastrawan, kita juga bisa memahami lebih baik karya sastranya.

Pada abad ke-18, pada masa Romantik, perhatian terhadap sastrawan sebagai pencipta karya sastra menjadi dominan. Karya sastra adalah anak kehidupan kreatif seorang penulis dan mengungkapkan pribadi pengarang (Selden, 1985:52). Bagi Coleridge (dalam Aminuddin, 2001:5) kualitas karya sastra ditentukan oleh sejumlah aspek yang larinya juga ke arah kemampuan seniman, yaitu daya spontanitas, kekuatan emosi, orisinilitas, daya kontemplasi, kedalaman nilai kehidupan, dan harmoni. Menyimak hal-hal semacam ini menyebabkan pentingnya peranan sastrawan dalam kajian sastra (Junus, 1985; Eneste, 1984).

Penjelasan tentang kepribadian dan kehidupan sastrawan penting artinya bagi studi sastra. Kepribadian dan kehidupan sastrawan bisa kita pahami, antara lain, melalui biografi sastrawan. Biografi sastrawan bernilai bila biografi itu berisi hal-hal yang berkaitan dengan penciptaan karya sastra.

Apakah yang dimaksud biografi sastrawan? Biografi dapat berisi uraian tentang hidup sastrawan, perkembangan moral, mental, dan intelektual, selain tentang psikologi sastrawan dan proses kreatif (Wellek dan Warren, 1976). Penulis biografi biasanya menyusun biografi sastrawan dengan menggunakan bahan dan dengan menafsirkan dokumen, surat, laporan saksi mata, ingatan, pernyataan otobiografis, dan karya sastranya.

Ada hubungan yang erat antara sastrawan dan karya sastranya. Hubungan itu bisa berupa kesejajaran dan kebalikan. Hubungan itu berupa hubungan kesejajaran bila apa yang ada di dalam kepribadian dan kehidupan sastrawannya tecermin dalam karya sastranya. Apa yang ada di dalam karya sastranya, merupakan cermin dari kehidupan sastrawannya. Hubungan itu berupa hubungan kebalikan bila apa yang ada di dalam karya sastranya merupakan lawan atau kebalikan dari kepribadian sastrawan. Apa yang digambarkan sastrawan di dalam karya sastranya merupakan sesuatu yang digunakan untuk menutupi kepribadian sesungguhnya dari diri sastrawan, baik itu pengalaman maupun hidup sastrawan.

Biografi dapat membantu mempelajari pertumbuhan, kedewasaan, kematangan, kejayaan, dan kemerosotan kreativitas sastrawan. Biografi juga mengumpulkan bahan untuk menjawab masalah sejarah sastra seperti bacaan sastrawan, persahabatan sastrawan dengan sastrawan lain, perjalanannya, serta daerah dan kota-kota yang pernah dikunjungi dan ditinggalkannya. Semua ini menjelaskan tradisi yang berlaku di daerah sastrawan, pengaruh yang didapatkannya, dan bahan-bahan yang dipakainya dalam karya sastra. Hal semacam ini banyak dibahas dan dikaji dalam studi tentang proses kreatif sastrawan. Biografi sastrawan dapat dipelajari dari luar karya sastra dan dari dalam karya sastra yang dihasilkan oleh sastrawan (Wellek dan Warren, 1976).

Pemahaman terhadap siapa sastrawan akan semakin lengkap bila dipahami (1) latar belakang sosiologis, (2) latar belakang psikologis, serta (3) latar belakang kebahasaan dan kesastraan dari sastrawan. Untuk itu bagian berikut ini akan dibahas ketiga hal itu.

1.1 Latar Belakang Sosiologis Sastrawan

Sebagai makhluk sosial, sastrawan dipengaruhi oleh latar belakang sosiologisnya yang berupa struktur sosial dan proses-proses sosial, termasuk perubahan-perubahan sosial. Struktur sosial adalah keselu-

ruhan jalinan antara unsur-unsur yang pokok yaitu kaidah-kaidah sosial (norma-norma sosial), lembaga-lembaga sosial, kelompok-kelompok sosial, dan lapisan sosial. Proses sosial adalah pengaruh timbal balik antara kehidupan ekonomi, politik, hukum, agama, dsb. (Soekanto, 1988:16). Junus (1986:10—16) menjabarkan latar belakang sosiologis atas enam faktor: asal sosial, kelas sosial, jenis kelamin, umur, pendidikan, dan pekerjaan.

Asal sosial merujuk pada lingkungan tempat sastrawan dibesarkan atau tinggal dalam kaitannya dengan karya sastranya. Sebagai contoh akan diperlihatkan hubungan asal sosial ini pada diri sastrawan Budi Darma.

Budi Darma dilahirkan pada tanggal 25 April 1937 di Rembang. Sekarang ia tinggal di Surabaya. Ia sudah sering berkeliling ke kota-kota Indonesia dan mancanegara. Di antara kota-kota yang pernah disinggahi dan ditempatinya, ada beberapa kota yang berkesan dalam dirinya. Kota tersebut adalah Surabaya, Bloomington (Amerika Serikat), serta kota Gauhati dan Madras (India). Bahkan, Kota Gauhati di India masuk ke dalam cerpen yang berjudul "Gauhati" yang ditulis di India pada tanggal 23 Juli 1984.

Di Bloomington, Budi Darma menempuh dan menyelesaikan S2 dan S3-nya. Selama di Bloomington, ia tinggal di apartemen Tulip Tree. Begitu jatuh cintanya ia kepada Tulip Tree, sampai-sampai Tulip Tree dijadikan latar utama dalam novel *Olenka* dan dijadikan latar beberapa cerpennya dalam kumpulan cerpen *Orang-orang Bloomington*. Dalam cerpen "Keluarga M", diungkapkan tempat tinggal tokoh yang merupakan manipulasi dari tempat tinggal Budi Darma di apartemen seperti kutipan di bawah ini.

> Sudah lama saya tinggal di gedung raksasa yang memuat dua ratus apartemen ini, dan mungkin sayalah satu-satunya yang hidup sendirian tanpa anak dan istri. Selama ini saya tidak pernah terganggu. Meskipun saya tidak pernah mempunyai cita-cita untuk mempunyai anak, saya tidak berkeberatan melihat anak-anak menghabiskan waktunya di lapangan bermain di sebelah utara gedung. Lapangan ini dapat saya lihat dari jendela apartemen saya di tingkat delapan. Banyak benar jumlah mereka. Dan karena banyak orang tua yang hanya tinggal beberapa bulan saja, anak-anak di gedung ini pun banyak yang datang dan pergi (Darma, 1980:41).

Novel kedua Budi Darma, *Rafilus*, banyak mengambil latar tempat di Surabaya. Novel ini begitu detail menggambarkan keadaan kota Surabaya, mulai dari gedung, nama jalan, dan keadaan kota Surabaya.

Ada beberapa gedung yang digambarkan dalam novel *Rafilus*. Gedung yang dimaksud adalah Kantor Pos Pembantu pada perempatan Jalan Raya Darmo—Jalan Sutomo, rumah di Jalan Raya Darmo 128, pernah ditempati Konsul Jenderal Jepang, Akademi Angkatan Laut RI di Morokrembangan, Perpustakaan Depdikbud di Jalan Ondomohen (Jalan Walikota Mustajab), Rumah Sakit Islam di Jalan Ahmad Yani, Laboratorium Diagnostik Jalan Resimen Sudirman, Kantor Pos Besar Jalan Kebonraja, Rumah Sakit Angkatan Laut di Wonocolo.

Ada beberapa jalan dan daerah yang digambarkan dalam novel *Rafilus*. Jalan dan daerah yang dimaksud adalah Jalan W.R. Supratman, Jalan Raya Darma, kampung Bagong Ginayan, kampung Gubeng Kuburan, kampung Grogol Kalimir, daerah Pacarkeling, daerah Pacarkembang, Jalan Tambangboyo, Jalan Bronggalan, Jalan Karangasem, Jalan Karangempat, Jalan Keputran, daerah Ketintang dan Jalan Ketintang Wiyata, Jalan Jetis, Jalan Kencana, daerah Wonokromo, Jalan Pandegiling, Jalan Darmokali, dan Jalan Dinoyo.

Ada beberapa suasana yang digambarkan dalam novel *Rafilus*. Suasana di sekitar rumah Rafilus digambarkan seperti kutipan di bawah ini.

> Rafilus tinggal di daerah Margorejo, sedangkan saya di daerah Ketintang Wiyata. Jarak antara keduanya cukup jauh, dan terasa lebih jauh karena kedua daerah dipisahkan oleh bulevard lebar bernama Jl. Ahmad Yani dan rel kereta api, masing-masing menghubungkan kota Surabaya dengan kota Malang dan kota Jember. Seperti jalan-jalan lain yang menghubungkan luar kota, Jl. Ahmad Yani tidak pernah tidak ganas. Pengendara becak, sepeda, dan sepeda motor yang bijaksana tidak berani lewat jalan itu. Mereka memilih jalan-jalan kecil tanpa harus menyeberangi Jl. Ahmad Yani, seperti misalnya gang-gang kecil di daerah jagir Wonokromo, Jetis, dan Margorejo. Sudah banyak mayat pengendara becak, sepeda, dan sepeda motor bergelimpangan di Jl. Ahmad Yani. Masing-masing mayat tidak pernah tidak menggenangkan darah. Dan semua kendaraan lari melebihi kecepatan setan. Kalau ada yang berani melajukan kendaraannya perlahan-lahan, kemungkinan besar kendaraannya akan diseruduk kendaraan lain (Darma, 1988:32).

Novel ketiga Budi Darma, novel *Ny. Talis* juga banyak mengambil latar kota Surabaya. Banyak tempat di Surabaya yang diungkap Budi Darma. Tokoh utama novel ini bertempat tinggal di Surabaya. Wiwin tinggal di Jalan Yosodipuro, tidak jauh dari Makam Kembang

Kuning. Kantor Ny. Talis di Jalan Residen Sudirman dan rumah Ny. Talis di Jalan W.R. Supratman. Rumah Madras di sekitar Jalan Mayjen Sungkono, seperti kutipan di bawah ini.

> Madras kenai benar semua jalan di sekitar rumah dia. Andaikata mata dia ditutup, dia akan sanggup dengan mudah mencapai jalan raya, Jalan Majen Sungkono. Jalan-jalan kecil di seberang Jalan Majen Sungkono dia juga hapal benar.
>
> Demikianlah, pada suatu malam, ketika Bik Bilik sudah tidur, dia keluar pekarangan rumah melewati tembok belakang. Lalu dia berkelebat ke Jalan Wonoboyo Sawah, masuk ke Jalan Wonosari Kidul, langsung menerobos Jalan Wonoayu, menelusup ke jalan Wonorambah, melintang ke Jalan Wonoagung, akhirnya, dalam waktu yang luar biasa singkat, dia mencapai Jalan Majen Sungkono. (Darma, 1996: 121)

Latar tempat lain yang digunakan dalam novel ini adalah gedung-gedung di Surabaya. Nama gedung wanita di Surabaya misalnya Mandala Wanita dan Cakra Wanita, Gedung Wanita di Jalan Kalibokor, Graha Wanita di Perak. Di Jalan Kopi, tidak jauh dari Jembatan Merah, ada sebuah gedung besar bercat putih. Sementara itu, kebanyakan gedung di kawasan itu bercat kusam. Di Tunjungan ada restoran. Ada sepasang gedung kembar bercat hitam, beratap seng, masing-masing dilengkapi lima cerobong. Itulah krematorium. Di Surabaya ada Fakultas Arsitektur ITS, di kampus Sukolilo.

Novel *Ny. Talis* juga menggunakan latar jalan atau daerah di Surabaya. Sebagai contoh, Jalan Indrapura, daerah Perak, Jalan Majen Sungkono, Jalan Diponegoro, tidak jauh dari Jalan Ronggowarsito, dan Jalan Ketintang Wiyata yang mempunyai beberapa anak jalan dan salah satu anak jalan terletak dekat bekas pabrik padi.

Kejelian menggambarkan latar pada dua tempat, Bloomington dan Surabaya, tidak terlepas dari kesenangan Budi Darma berjalan-jalan. Di Surabaya, Budi Darma sering berkeliling kota Surabaya dengan mengendarai mobil sendirian, untuk memuaskan kesenangannya berjalan-jalan. Wajar bila Budi Darma hafal nama-nama di Surabaya beserta suasananya, tidak hanya jalan-jalan besar, tetapi juga jalan-jalan kecil. Di Bloomington, Budi Darma juga sering berjalan-jalan. Begitu sukanya, Budi Darma sering mengabaikan musim. Pada saat salju turun, Budi Darma juga masih sempat berjalan-jalan. Kota-kota lain yang pernah dikunjungi Budi Darma, seperti Bandung, Rembang, Kudus, Jombang, Krian, Trowulan, Salatiga, Ambarawa, Magelang,

Madiun, Jember, dan Jakarta hanya disebut sepintas dalam karya sastranya.

Penggambaran latar tempat yang tidak jauh dari lingkungan Budi Darma, sesuai dengan pendapat Budi Darma. Pengarang tidak bisa terlepas dari keadaan sekitarnya, sehingga pengarang berkecenderungan untuk menulis mengenai daerah tempat tinggalnya. Meskipun demikian, pengarang yang baik adalah pengarang yang mempunyai daya serap. Pengarang memang tidak bisa lepas dari dunianya, dari kehidupan sehari-harinya. Tapi karya-karya mereka, yang menggambarkan kehidupan mereka sehari-hari bersama dengan teman-teman mereka dan lingkungan mereka, ternyata menggambarkan dunia yang lain. Mereka mempunyai daya serap yang baik, sehingga mereka dapat menciptakan jarak antara kehidupan sehari-hari dengan kehidupan di dalam karya sastra (Darma, 1984:62—69).

Pengarang yang baik tidak tabu mengangkat realitas harfiah ke dalam novelnya, selama yang menjadi tumpuan baginya bukan fakta semata-mata. Pengarang mempunyai imajinasi dan aspirasi. Dengan imajinasinya dia dapat menciptakan realitas yang bukan harfiah, meskipun yang diangkatnya adalah realitas harfiah. Setelah menjadi novel, realitas yang harfiah ini sudah mengalami *metamorphose* melalui kekuatan imajinasi pengarang (Darma, 1995:74).

Dari penjelasan di atas, dapat dipahami bila asal sosial sastrawan akan berpengaruh pada karya sastranya. Peristiwa-peristiwa dan tempat-tempat yang diceritakan oleh Andrea Hirata dalam tetralogi novelnya, tidak bisa dilepaskan dari Balitong. Pengarang ini lahir dan dibesarkan di Balitong. Nh. Dini tidak bisa lepas dari Semarang, karena Nh. Dini dibesarkan di Semarang. Umar Kayam lahir dan dibesarkan di Madiun. Itulah sebabnya, dalam novel *Para Priyayi*, Umar Kayam bercerita tentang Madiun. Cerita Wildan Yatim tidak bisa dilepaskan dari desa asalnya di Pasaman, di perbatasan Tapanuli. Cerpen Putu Wijaya tidak bisa dilepaskan dari Bali dan Jakarta. Bila kita membaca puisi Zawawi Imron, kita akan menemui suasana laut yang merupakan asalnya di Madura.

Hal ini ada kaitannya dengan teori yang menyatakan bahwa karya sastra merupakan dokumen sosial (Junus, 1986). Pikiran ini juga sesuai dengan pikiran Marx dan Engels (dalam Damono, 1984) yang menyatakan bahwa sastra merupakan cermin masyarakat dengan berbagai cara.

Di Indonesia pernah terjadi Tragedi Trisakti, yaitu tertembaknya mahasiswa Trisakti waktu mereka mengadakan demonstrasi. Peristiwa

ini memicu munculnya Orde Reformasi. Tragedi Trisakti ini dapat direkam dengan baik oleh Taufik Ismail dalam puisinya.

12 Mei, 1998
(Taufik Ismail)

mengenang Elang Mulya, Hery Hertanto,
Hendriawan Lesmana dan Hafidhin Royan

Empat syuhada berangkat pada suatu malam, gerimis air mata
tertahan di hari keesokan, telinga kami lekapkan ke tanah kuburan
dan simaklah itu sedu-sedan,

Mereka anak muda pengembara tiada sendiri, mengukir reformasi
karena jemu deformasi, dengarkan saban hari langkah sahabat-
sahabatmu beribu menderu-deru,

Kartu mahasiswa telah disimpan dan tas kuliah turun dari bahu.
Mestinya kalian jadi insinyur dan ekonom abad dua puluh satu,

Tapi malaikat telah mencatat indeks prestasi kalian tertinggi di
Tri sakti bahkan di seluruh negeri, karena kalian berani
mengukir alfabet pertama dari gelombang ini dengan
darah arteri sendiri,

Merah Putih yang setengah tiang ini, merunduk di bawah garang
matahari, tak mampu mengibarkan diri karena angin lama
bersembunyi,

Tapi peluru logam telah kami patahkan dalam doa bersama, dan
kalian pahlawan bersih dari dendam, karena jalan masih jauh
dan kita perlukan peta dari Tuhan

Kelas sosial sastrawan adalah kedudukan di dalam masyarakatnya. Hal ini berkaitan dengan apakah sastrawan berasal dari kelas atas, menengah, atau bawah; berasal dari kalangan orang kaya, menengah, atau miskin; berasal dari orang terhormat atau masyarakat biasa, orang kampung, orang kota, elit, birokrat, atau intelektual. Hal ini ada kaitannya dengan teori yang dikemukakan oleh Marx dan Engel (dalam Damono, 1984) yang menyatakan bahwa posisi kelas sastrawan ada kaitannya dengan pembagian kerja. Pembagian kerja ini berhu-

bungan dengan keadaan sosial ideologi yang berpengaruh terhadap keadaan sosial. Hubungan ini bisa berupa hubungan kesejajaran, bisa juga hubungan kebalikan.

Beberapa sajak Sapardi Djoko Damono mencerminkan masa-masa sulit yang dialaminya dahulu. Hal ini merupakan bukti adanya hubungan kesejajaran. Apa yang dialami Sapardi Djoko Damono sesuai dengan apa yang dituangkan di dalam puisi-puisinya. Hubungan kebalikan tampak pada Umar Kayam. Saat ia berada pada situasi yang mapan, yaitu ketika ia mapan dan berada di hotel mewah, justru ia bercerita tentang masyarakat kelas bawah. Saat Andrea Hirata hidupnya sukses, ia justru menceritakan pengalaman hidupnya mulai dari kecil saat ia berjuang mulai dari kalangan bawah hingga ia mampu meraih kesuksesan.

Jenis kelamin sastrawan, pria dan wanita, ada hubungannya dengan kesastrawanannya. Nh. Dini dalam novel-novelnya banyak bercerita dan menyuarakan wanita, seperti suara wanita Indonesia (*Pada Sebuah Kapal, Hati yang Damai, La Barka*), wanita Belanda (*Keberangkatan*), atau wanita Jepang (*Namaku Hiroko*). Demikian juga dengan novelis wanita lainnya seperti Th. Sri Rahayu Prihatmi dan Titis Basino, yang juga bercerita tentang wanita (Teeuw, 1989:192—195). Pada masa 2000-an, pengarang seperti Jenar Maesa Ayu, Ayu Utami, dan Dewi Lestari juga menyuarakan suara perempuan. Mereka tidak hanya menggambarkan perempuan, tetapi juga sering memprotes atas kedudukan dan peran wanita.

Apakah dunia perempuan hanya bisa digambarkan dengan baik oleh sastrawati? Ternyata, sastrawan laki-laki pun dapat bercerita tentang dunia wanita dengan baik. Hal seperti ini ditunjukkan oleh Umar Kayam dalam *Sri Sumarah* dan *Bawuk* (Teeuw, 1989:196—199); juga oleh Linus Suryadi dalam *Pengakuan Pariyem*. Kedua sastrawan ini mampu menggambarkan dunia perempuan Jawa.

Umur sastrawan diduga berpengaruh terhadap karyanya. Pada masa remaja, orang sering melakukan protes dan berpetualang. Ternyata ini ditunjukkan oleh penyair-penyair muda. Pada saat masih muda, puisi-puisi Taufiq Ismail dan Rendra berisi puisi-puisi protes sosial. Setelah dewasa, orang lebih suka melakukan perenungan. Hal ini ternyata juga ditunjukkan oleh kedua penyair tersebut pada saat usia mereka dewasa.

Perkembangan puisi-puisi Sutardji C.B. menunjukkan perkembangan dari pencarian, petualangan, dan penemuan tentang bagaimana

ia berhubungan dengan Tuhan. Puisi pencarian dan petualangannya berhubungan dengan Tuhan tampak pada kumpulan puisi-puisi awalnya yang terkumpul dalam O, *Amuk, dan Kapak*. Motinggo Busye memulai karya sastranya dengan karya serius. Dalam perkembangan selanjutnya, ia banyak menulis karya picisan. Menjelang tua ia menghasilkan karya yang filosofis-mistis, karya perenungan. Karya filosofis-mistis ini tampak pada karyanya *Invinita Kembar*. Menjelang kematiannya, ia justru menulis puisi tentang kematian. Perhatikan puisi Motinggo Busye di bawah ini!

Merasuk Malam
(Motinggo Busye, 1999)

saatnya tiba untuk berbisik perlahan
pada Tuhan
aku sudah siap tapi ingin
tahu
bilakah saat diriku
kau ambil
agar kurasakan nikmat maut menjemput
dalam terang tanpa berkabut
dan inilah kata ketika
aku merasuk dalam malam

sulit tidur adalah kebiasaan setelah tua
tapi sungguh tak ada takutku pada maut
hari-hari ini tiba untuk berbisik perlahan
membujuk engkau untuk memberitahuku
soal yang satu itu

aku ingin mengalaminya sendiri
dan menikmati mati
sehingga menjadi sangat indah tanpa cadar
dan ketika itu tiada pemberontakan
kecuali suka
sama suka

Chairil Anwar meninggal pada 28 April 1949 pada usia 26 tahun 9 bulan. Warisan karyanya tidak terbilang besar, yaitu 70 puisi asli, 4 puisi saduran, 10 puisi terjemahan, 6 prosa asli, dan 4 prosa terjemahan. Ia dimakamkan di Karet pada hari berikutnya. Saat-saat menjelang

kematiannya, ternyata puisi Chairil Anwar juga berbicara tentang kematian. Perhatikan puisinya di bawah ini yang juga berisi tentang: *di Karet, di Karet (daerahku y.a.d) sampai juga deru angin...*

Yang Terampas
dan Yang Putus

kelam dan angin lalu mempesiang diriku,
menggigir juga ruang di mana dia yang kuinginkan,
malam tambah merasuk, rimba jadi semati tugu

di karet, di karet (daerahku y.a.d) sampai juga
deru angin

aku berbenah dalam kamar, dalam diriku jika kau
datang
dan kau bisa lagi lepaskan kisah baru padamu;
tapi kini hanya tangan yang bergerak lantang

tubuhku diam dan sendiri, cerita dan peristiwa
berlalu beku
(1949)

Pendidikan, baik formal maupun informal ternyata berpengaruh terhadap kesastrawanan seseorang. Sastrawan seperti A.A. Navis, Wildan Yatim, Ajip Rosidi, Trisnoyuwono, dan Chairil Anwar, ternyata banyak membaca buku karya sastra, sebagai wujud dari pendidikan informal. Di Ohio ada sebuah program, yaitu *International Writing Program*, program penulisan internasional. Yang pernah diundang ke sana antara lain Taufik Ismail, Arifin C. Noer (alm.), Satyagraha Hoerip (alm.), dan Sutardji Colzoum Bachri. Karya-karya mereka lebih baik setelah mengikuti kursus tersebut. Budi Darma, selain sebagai sastrawan, ia menempuh pendidikan formal tentang ilmu sastra dan proses kreatif sastra.

Pekerjaan ternyata juga berpengaruh terhadap kesastrawan seseorang. Trisnoyuwono adalah anggota TNI yang ikut perang revolusi. Ini ternyata banyak tecermin dalam karya-karyanya, antara lain *Laki-Laki dan Mesiu,* kumpulan 10 cerpen ketentaraan dan revolusi, juga cerpen "Pagar Kawat Berduri". Pekerjaan Budi Darma sebagai dosen. Pekerjaannya ini ternyata juga masuk dalam novelnya *Rafilus.*

1.2 Latar Belakang Psikologis Sastrawan

Perilaku seseorang selain ditentukan oleh sistem organ biologis, juga dipengaruhi dan ditentukan oleh akal dan jiwanya. Susunan unsur-unsur akal dan jiwa yang menentukan tingkah laku atau tindakan dari tiap-tiap individu manusia disebut kepribadian. Unsur-unsur kepribadian tersebut adalah pengetahuan, perasaan, dan dorongan naluri (Koentjaraningrat, 1986:101—111). Suryabrata (1987:13—70) lebih terperinci lagi mengemukakan bahwa aktivitas manusia mencakup perhatian, pengamatan, tanggapan, fantasi, ingatan, pikiran, perasaan, dan motif-motif. Hal ini juga berlaku bagi individu sastrawan.

Pengetahuan adalah unsur-unsur yang mengisi akal dan alam jiwa seorang manusia yang sadar, secara nyata terkandung dalam otaknya. Pengetahuan bisa terdiri atas persepsi, apersepsi, pengamatan, konsep, dan fantasi. Banyak pengetahuan seseorang karena berbagai macam sebab terdesak ke alam bawah sadar. Dalam alam bawah sadar tadi banyak pengetahuan individu larut dan terpecah-pecah menjadi bagian-bagian yang seringkali bercampur satu dengan yang lain dengan tidak teratur. Bagian-bagian pengetahuan tadi mungkin muncul lagi di alam kesadaran individu. Pengetahuan seorang individu dapat juga terdesak atau dengan sengaja didesak oleh individu ke dalam bagian jiwa manusia yang lebih dalam lagi, yaitu alam tak sadar. Di alam ini pengetahuan individu larut dan terpecah-pecah ke dalam bagian-bagian yang saling berbaur dan tercampur. Bagian ini kadang bisa muncul kembali, yaitu pada saat-saat akal yang mengatur alam kesadaran individu berada dalam keadaan lemah atau tak berfungsi. (Koentjaraningrat, 1986:103—106).

Berkaitan dengan hal ini, Jung menciptakan tipologi psikologi, membagi kepribadian atas empat tipe: pikiran, perasaan, intuisi, dan sensasi. Keempat tipe ini dibagi lagi atas dua kategori: extrovert dan introvert. Di luar dugaan, ia menggolongkan semua pengarang ke kategori introvert-intuitif, atau introvert saja. Untuk menghindari penggolongan yang terlalu sederhana, ia mengatakan bahwa ada pengarang yang menunjukkan tipe aslinya dan ada yang justru menampilkan antitipenya, yakni tipe pelengkap yang kontras dengan kepribadiannya (Wellek dan Warren, 1976).

Ada sastrawan yang digolongkan sebagai pengarang yang pengrajin dan kesurupan. Sastrawan pengrajin mengarang dengan penuh keterampilan, terlatih, bekerja serius dan penuh tanggung jawab. Penga-

rang kesurupan dalam mengarang berada dalam keadaan kesurupan, penuh emosi dan menulis dengan spontan (Wellek dan Warren, 1976).

Dalam kaitannya dengan kenyataannya, ada yang menggolongkan novelis mempunyai kemampuan yang umum dimiliki anak-anak, yaitu kemampuan membayangkan hal-hal *editic* (bayangan yang bersifat indrawi, bukan berdasarkan ingatan atau tiruan atas objek tertentu). Ini merupakan gejala menyatunya kemampuan berpikir dan pengindraan. Salah satu kecenderungan yang lain yang ada pada seniman (terutama penyair) adalah sinestisia, penggabungan dua macam pengindraan.

Unsur kedua dari kepribadian adalah perasaan. Perasaan adalah suatu keadaan dalam kesadaran manusia yang karena pengaruh pengetahuannya dinilainya sebagai keadaan positif atau negatif. Perasaan dapat menimbulkan kehendak yaitu keadaan untuk mendapatkan suatu kenikmatan (kehendak positif) atau menghindari hal yang dirasakannya sebagai hal yang akan membawa perasaan tidak nikmat kepadanya (kehendak negatif). Kehendak yang keras disebut keinginan. Suatu keinginan yang besar disebut emosi (Koentjaraningrat, 1986:106—108).

Ada pendapat yang menyatakan bahwa keberhasilan sastrawan dalam berkarya adalah karena pengarang dianggap mengalami gangguan emosi dan karya sastranya dianggap merupakan kompensasinya. Ada pendapat lain, sastrawan menuliskan kegelisahannya, menganggap kekurangan dan kesengsaraannya sebagai tema karya-karyanya (Wellek dan Warren, 1976).

Freud (dalam Wellek dan Warren, 1976) mengemukakan bahwa sastrawan merupakan seorang neurotik yang keras kepala. Melalui kerja kreatifnya, sastrawan menjaga agar tidak menjadi gila, tetapi sekaligus juga agar tidak dapat disembuhkan. Penyair adalah pelamun yang diterima masyarakat. Penyair tak perlu mengubah kepribadiannya, ia boleh meneruskan dan memublikasikan lamunannya.

Unsur ketiga dari kepribadian adalah dorongan naluri. Dorongan naluri adalah kemauan yang sudah merupakan naluri tiap makhluk manusia yang tidak ditimbulkan karena pengaruh pengetahuannya, melainkan karena sudah terkandung dalam organismenya. Secara umum ada sedikitnya tujuh macam dorongan naluri, yaitu dorongan: untuk mempertahankan hidup, seks, usaha mencari makan, untuk bergaul atau berinteraksi dengan sesama manusia, meniru tingkah laku sesamanya, berbakti, dan akan keindahan (Koentjaraningrat, 1986: 108—111). Bagi masyarakat religius, ada satu dorongan lagi yang pen-

ting, yakni dorongan akan rasa ketuhanan. Dilihat dari ini, maka karya sastra bagi sastrawan juga berfungsi untuk memenuhi dorongan-dorongan tersebut dengan berbagai tingkatannya.

Ada sastrawan yang berkarya untuk mempertahankan hidup. Ali Akbar Navis pernah dicurigai menjadi komunis gara-gara ia ikut Konferensi Pengarang Asia-Afrika di Denpasar yang berbau komunis. A. Bastari Asnin dan teman-teman HMI ikut menyesalkan keikutsertaan Navis dalam konferensi itu. Kelompok pengarang yang mencetuskan Manifes Kebudayaan, termasuk H.B. Jassin dan Trisno Sumardjo juga ikut mencurigainya. Meski Navis sudah menyatakan bahwa ia tidak mungkin menjadi komunis, tapi pernyataan itu bukanlah bukti yang konkret. Itulah sebabnya, ia menulis novel *Kemarau* untuk mempertahankan diri bahwa ia bukanlah komunis (Eneste, 1982:67).

Ada sastrawan yang berkarya untuk mencari makan. Produktivitas Trisnoyuwono dalam menulis cerpen-cerpen hiburan semakin menjadi jadi ketika ia sudah keluar dari dinas TNI tahun 1953. Dalam pengakuannya Tris-noyuwono menulis cerpen cerpen tersebut karena memerlukan uang untuk hidupnya. Karena satu satunya kepandaian yang ia kuasai hanya menulis cerita pendek, maka pekerjaan itulah yang ia pilih untuk mencari rezeki hidupnya. Ia tak mungkin hidup dari pistolnya (Tris-noyuwono hampir selalu membawa pistol setelah keluar dari kemiliteran). Selain dorongan lainnya, yang mendorong Ajip Rosidi menulis adalah alasan ekonomi. Ajip Rosidi menyatakan bahwa keterlibatan dalam kehidupan sastra dan kesenian sebagai suatu pilihan karena lapangan tersebut memberikan janji untuk memberi hidup kepadanya. Lapangan ini mampu memenuhi kebutuhan untuk mencari nafkah secara halal (Eneste, 1982:142). Meskipun Wildan Yatim mengaku tidak tahu apa yang mendorong dia memilih menjadi pengarang, tetapi ia juga mengakui bahwa hidup miskin, senantiasa dirundung malang dan haru, mungkin menjadi pendorong utama baginya untuk giat mengarang. Putu Wijaya mengaku, saat menghadapi persiapan pernikahan, ia perlu banyak uang. Ia sanggup menulis karya sastra untuk keperluan itu. Ia harus menyerahkan 4 cerpen, 4 novelet, dan 4 novel.

Ada sastrawan yang berkarya untuk meniru tingkah laku sesamanya. Untuk menjadi sastrawan, Trisnoyuwono mencoba meniru-niru Riyono Pratikno dalam mengambil kerangka cerita, yakni cerita yang aneh-aneh dan cerita tentang masa kanak-kanak. Mungkin karena adanya dorongan ini, hingga pada suatu masa terjadi adanya tema sezaman,

tema yang hampir sama pada suatu periode tertentu. Ketika ada roman tentang kawin paksa menjadi terkenal, maka sastrawan banyak mengarang tentang tema kawin paksa. Tema inilah yang menonjol pada masa Balai Pustaka. Saat ada roman yang mengangkat pertentangan adat menjadi terkenal, banyak sastrawan juga mengarang tentang pertentangan adat. Hal yang sama terjadi pada tema-tema perjuangan pada masa Angkatan Jepang dan Angkatan '45; tema-tema protes sosial pada Angkatan '66. Tema-tema yang ada pada Angkatan '70 dan angkatan yang muncul kemudian kurang lebih juga mempunyai tema sezaman yang mempunyai benang merah antara satu karya dengan karya lainnya.

Ada sastrawan yang berkarya sebagai perwujudan dorongan untuk berbakti. Beberapa sastrawan mencantumkan persembahan karyanya untuk seseorang. Nh. Dini merasa direndahkan karena persembahan kepada orang-orang tertentu dalam novelet "Isteri Konsul" tidak dicantumkan oleh sebuah majalah (Eneste 1982:123). Beberapa puisi Chairil Anwar dipersembahkan untuk orang tertentu, misalnya *untuk nenekanda* (puisi "Nisan"), *untuk Karinah Moordjono* (puisi "Kenangan"), *kepada Sri yang selalu sangsi* (puisi "Hampa"), *kepada LK Bohang* (puisi "Kawanku dan *Aku"), kepada Darmawidjaja (puisi "Cerita"), kepada pemeluk teguh (puisi "Doa"), buat tunanganku Mirat* (puisi "Sajak Putih"), *kepada angkatanku* (puisi "Siap Sedia"), *buat Sri Ajati* (puisi "Senja di Pelabuhan Kecil"), *buat K.* (puisi "Dari Dia"), *pro Bahar + Rivai* (puisi "Perjurit Jaga malam"). Bahkan, ada beberapa puisinya yang judulnya merupakan persembahan atau ditujukan kepada seseorang: "Kepada Penyair Bohang", "Kepada Pelukis Affandi", "Buat Album D.S.", "Dua Sajak Buat Basuki", "Persetujuan dengan Bung Karno", atau ""Buat Gadis Rasid". Perhatikan puisi Chairil Anwar di bawah ini!

Nisan

untuk nenekanda

Bukan kematian benar menusuk kalbu
Keridlaanmu menerima segala tiba
Tak kutahu setinggi itu atas debu
dan duka maha tuan bertakhta.

Hampir semua sastrawan berkarya karena dorongan akan keindahan, meski kadarnya untuk setiap sastrawan berbeda-beda. Karya sastra dimanfaatkan oleh sastrawan sebagai ungkapan keindahan-menghibur dalam arti yang luas. Yang paling remeh, dengan berkarya, sastrawan dapat mempermainkan bunyi dan kata. Karya sastra hanya hasil bermain-main tanpa keseriusan, walaupun yang berlaku demikian jarang. Bisa juga terdapat kondisi, dengan berkarya, sastrawan merasakan adanya kepuasan tersendiri. Kepuasan mulai dari menemukan ide, mengerjakan, sampai puas karena karya sastra itu selesai diciptakan dan diterima masyarakat. Kepuasan di sini bisa berupa kepuasan yang sebenarnya dikarenakan dorongan akan rasa seni dan keindahan terpenuhi, bisa juga merupakan kepuasan semu yang merupakan kompensasi dari dorongan diri pengarang, misalnya dorongan mempertahankan diri atau dorongan bergaul dengan orang lain yang terhalangi.

Ada sastrawan yang berkarya sebagai perwujudan dorongan akan rasa ke-Tuhan-an. Taufik Ismail mengakui bahwa dasar dari puisi-puisinya adalah dasar keagamaan, meskipun tidak diwujudkan dalam simbol-simbol keagamaan. Hal ini diakuinya dalam acara SBMM (Sastrawan Berbicara Mahasiswa Membaca) di Universitas Negeri Malang. Sajak-sajak Sutardji Calzoum Bachri juga merupakan sajak pencarian terhadap Tuhan. Yang lebih kentara dorongan akan rasa ke-Tuhanan-an adalah sajak-sajak Emha Ainun Nadjib. Hal ini sudah dapat dilihat pada judul-judul kumpulan puisinya seperti dalam kumpulan sajaknya yaitu *99 untuk Tuhanku, Lautan Jilbab, Seribu Masjid Satu Jumlahnya: Tahajjud Cinta Seorang Hamba,* dan *Doa Mohon Kutukan.* Untuk prosa fiksi, dorongan untuk mendekatkan diri pada Tuhan tampak pada diri Danarto seperti yang terdapat dalam kumpulan cerpennya *Berhala* dan *Adam Ma'rifat.* Menurut Muthari (1999), sastrawan lain yang memperlihatkan spiritual keagamaan adalah Kuntowijoyo, M. Fudoli Zaini, dan D. Zawawi Imron. Sebenarnya, dorongan semacam ini sudah dimulai oleh pengarang-pengarang sufi seperti Hamzah Fansuri, Bukhari Al Jauhari, Yasadipura I, Yasadipura II, Raja Ali Haji, dan Amir Hamzah.

Yang mendorong seseorang untuk berkarya tidak hanya satu dorongan. Penggolongan dorongan di atas merupakan salah satu penggolongan saja. Masih banyak penggolongan lainnya dari dorongan yang menyebabkan seseorang menjadi seorang sastrawan. Sebagai contoh, Budi Darma mengaku menjadi sastrawan karena takdir dan

karena obsesi. Budi Darma mengaku menjadi pengarang karena takdir. Bakat, kemauan, kesempatan, dan hambatan menulis hanyalah rangkaian pernyataan takdir. Ia merasa ada sesuatu dalam dirinya yang memaksanya untuk menulis (Darma, 1984).

Alasan kedua mengapa Budi Darma menulis adalah karena obsesinya. Sejak kecil ia suka mempertanyakan berbagai hal. Pertanyaannya bukan hanya pertanyaan yang bersifat ilmu pengetahuan saja, tetapi pada pertanyaan yang sifatnya lebih hakiki. Pertanyaan-pertanyaan Budi Darma pada waktu kecil, sampai sekarang terus-menerus menjadi pikiran atau obsesinya. Ketika mencari jawaban atas pertanyaan-pertanyaan itu, Ia merasa tidak puas. Pada hakikatnya, semua tulisannya berkisar pada pertanyaan-pertanyaannya tadi. Dengan pertanyaan tadi, ia memberi jawaban yang terjabar dalam bentuk cerpen atau novelnya. Setiap kali selesai menulis, ia merasa tidak puas dengan jawabannya sendiri. Oleh karena itu dia terus menulis.

1.3 Latar Belakang Kebahasaan dan Kesastraan Sastrawan

Descartes (dalam Wahab, 1995:21) menyatakan bahwa bahasa adalah milik khas manusia. Banyak ahli yang mengemukakan pendapatnya tentang bahasa. Begitu banyaknya pendapat tentang bahasa, Wahab (1995:5—11) merangkum beberapa kontroversi pandangan tersebut: antara kubu *phusis* dengan kubu *thesis*, paham *analogi* dengan *anomali*, penganut empirisme dengan penganut rasionalisme, kelompok yang percaya bahwa bahasa berfungsi interaksional dengan yang berfungsi transaksional.

Para antropolog juga terbagi tiga dalam memandang bahasa. Pandangan pertama menyatakan bahwa bahasa yang digunakan oleh suatu masyarakat dianggap sebagai refleksi dari keseluruhan kebudayaan masyarakat yang bersangkutan. Pandangan kedua mengatakan bahwa bahasa adalah bagian dari kebudayaan, salah satu unsur kebudayaan. Pandangan ketiga berpendapat bahwa bahasa merupakan kondisi bagi kebudayaan, dan ini dapat berarti dua hal. Hal pertama, bahasa adalah kondisi bagi kebudayaan. Manusia mengenal budaya melalui bahasa. Hal kedua, bahasa adalah kondisi bagi kebudayaan karena materi bahasa sejenis dengan materi pembentuk kebudayaan (Ahimsa-Putra, 2001, 24—25).

Terlepas dari kontroversi dan pembagian di atas, dalam komunikasi biasa, ketika menyampaikan pesannya, penyapa selalu dipenga-

ruhi oleh dan harus memperhatikan sistem bahasa dan sistem sosial-budaya. Selain itu penyapa dipengaruhi oleh kompetensi kebahasaan-nya. Ketika ia ingin menyampaikan pesan, ia harus memilih bahasa yang sama dengan bahasa yang dikuasai oleh orang yang disapa. Bila orang yang disapa orang Indonesia, maka penyapa harus menyampaikan pesannya dalam bahasa Indonesia. Ini pun belum cukup. Penyapa harus memperhatikan kaidah, baik sintaksis, semantik, maupun pragmatik yang berlaku dalam bahasa Indonesia. Sistem sosio-budaya juga harus diperhatikan oleh penyapa. Ia harus memperhatikan kata-kata yang mempunyai nilai rasa yang berkaitan dengan bahasa yang akan digunakan, misalnya kata-kata tabu yang dapat menyinggung perasaan orang yang disapa atau masyarakatnya. Hal ini juga berlaku dalam komunikasi sastra.

Ketika sastrawan ingin menyampaikan pesannya, ia harus mempergunakan bahasa sebagai mediumnya. Bahasa tersebut harus dimengerti oleh pembacanya. Oleh karena itu, bahasa yang digunakan juga berangkat dari bahasa natural, yakni bahasa yang digunakan berkomunikasi sehari-hari. Meskipun demikian, dengan bekal bahasa natural tersebut, sastrawan menciptakan sendiri bahasa yang sesuai dengan sistem sastra.

Sebagai komunikasi yang timbal balik, sistem bahasa yang diciptakan sastrawan ini harus diterima oleh pembaca dengan cara yang sama. Bila tidak, maka komunikasi ini bisa dikatakan gagal. Itulah sebabnya, bahasa sastra bukan bahasa yang melanggar kaidah bahasa natural, tetapi memang mempunyai kaidah tersendiri. Sastrawan dipandang sebagai orang yang mempunyai kreativitas berbahasa yang lebih dibandingkan dengan anggota masyarakatnya (Brown dan Yule, 1986).

Dalam komunikasi biasa, di dalam diri seorang penutur terdapat dua kekuatan: yang satu cenderung ke arah perbedaan individu atau *individualisme* dan satunya ke arah persamaan antarindividu atau *konformitas*. Individualisme mensyaratkan adanya perbedaan bahasa antara satu individu dengan individu lainnya. *Konformitas* mensyaratkan adanya penyesuaian bahasa yang digunakan satu individu untuk tunduk pada kaidah bahasa yang digunakan oleh masyarakatnya (Hudson, 1995:20).

Seperti yang dikemukakan di atas, pesan yang disampaikan oleh sastrawan kepada pembacanya berbentuk karya sastra. Karya sastra tersebut disampaikan dengan medium bahasa. Bahasa yang digunakan di dalam karya sastra selain harus memenuhi prinsip *konformitas*, juga

bersifat individualisme. Bahasa yang digunakan di dalam karya sastra adalah bahasa yang juga dikenal oleh masyarakat pemakai bahasa itu, bahasa natural. Hanya saja oleh sastrawannya bahasa itu dijadikan menjadi milik yang lebih bersifat individu dengan cara menggali lebih dalam makna, menambah makna, atau mengasingkan dari makna yang dipakai oleh masyarakat. Sastrawan juga bisa menawarkan pemakaian bahasa yang baru. Itulah sebabnya, Waluyo (1990) menyatakan bahwa karya sastra adalah ekspresi individual pengarang dengan menggunakan bahasa yang bersifat idiosinkretik. Contohnya, dalam puisi Sapardi Djoko Damono "Aku Ingin" berikut ini.

AKU INGIN

aku ingin mencintaimu dengan sederhana:
dengan kata yang tak sempat diucapkan
kayu kepada api yang menjadikannya abu

aku ingin mencintaimu dengan sederhana:
dengan isyarat yang tak sempat disampaikan
awan kepada hujan yang menjadikannya tiada

Semua deretan kata-kata pada bait puisi di atas dikenal oleh masyarakat Indonesia. Semua kata-kata yang ada di dalam puisi tersebut tidak ada yang asing dan aneh, seperti kata-kata *aku, ingin, mencintaimu, dengan, sederhana.* Ini menunjukkan bahwa puisi ini diciptakan oleh Sapardi dengan memperhatikan konformitas. Di lain sisi, Sapardi juga menawarkan bahasa yang individual dengan menawarkan ungkapan-ungkapan *mencintaimu dengan sederhana; kata yang tak sempat diucapkan kayu kepada api yang menjadikannya abu; isyarat yang tak sempat disampaikan awan kepada hujan yang menjadikannya tiada.* Ungkapan-ungkapan ini bersifat individualisme karena hanya dimiliki oleh Sapardi.

Dari hal-hal di atas, dapat dikatakan bahwa bahasa sastra adalah bahasa yang khas. Menurut Aminuddin (1987:90—94), kekhasan ini bisa dilihat dari sudut sastrawan dan bahasa yang digunakannya. Dari segi sastrawan, komunikasi sastra memiliki ciri sebagai berikut. Pertama, komunikasi itu mengalami deotomatisasi, karena ide, pesan, wahana kebahasaan tidak bisa begitu saja diperoleh, melainkan harus diolah, sehingga pengujarannya tidak dapat berlangsung begitu saja. Kedua, komunikasi itu tidak memiliki kepastian hubungan dengan penanggap. Terakhir, penutur menyampaikan gagasan secara tidak langsung.

Dari segi bahasa yang digunakan, kekhasan bahasa tampak pada ciri-ciri sebagai berikut. Pertama, bahasa sastra bersifat polisemantis dan multifungsional. Kedua, bahasa sastra merupakan wujud sistem dari sistem, karena bahasa sastra dilandasi sistem bahasa natural dan sistem kode dalam konvensi sastra. Ketiga, dalam kadar tertentu, khususnya puisi, bahasa sastra menunjukkan adanya pemadatan struktur kebahasaan, pengayaan makna, variasi pola struktur. Keempat, bahasa sastra mengandung konotasi makna yang bersifat individual.

Dalam komunikasi sastra, selain harus memperhatikan sistem bahasa, sastrawan juga masih harus memperhatikan sistem sosio-budaya. Meskipun kreativitas dijunjung tinggi dan meskipun sastrawan mempunyai *licentia poetica*, sastrawan tetap harus memperhatikan sistem sosio-budaya masyarakat (bahasa dan sastra) pembacanya. *Licentia poetica* adalah kebebasan pengarang untuk menyimpang dari kenyataan, dari bentuk atau aturan, untuk mencapai suatu efek.

Di Indonesia, kasus cerpen Ki Panji Kusmin, yang menggubah cerpen "Langit Makin Mendung", merupakan contoh ketidakpekaan sastrawan terhadap sistem sosio-budaya masyarakat di Indonesia. Dalam cerpen tersebut, Tuhan digambarkan sebagai seorang yang sudah tua, berkaca mata, geleng-geleng kepala. Nabi Muhammad dan Jibril digambarkan menjelma menjadi burung yang turun ke bumi. Semua ini jelas menyinggung perasaan umat Islam. Di Inggris, Salman Rusdi juga pernah mendapat kecaman dari negara Islam karena novelnya *Ayat-Ayat Setan*.

Dalam berkomunikasi, sastrawan juga harus memperhatikan sistem sastra. Ketika sastrawan ingin menyampaikan pesannya dalam bentuk puisi, maka kata-kata, lambang, simbol, ungkapan, dan bentuk pesannya akan berbeda bila sastrawan menyampaikannya dalam bentuk drama, roman, novel, ataupun cerpen. Demikian juga bila ia ingin memilih cerita, bila ingin memilih cerita detektif, akan berbeda dengan cerita tragedi. Contoh ini masih bisa ditambah dalam berbagai kasus.

Dengan redaksi yang berbeda dan dalam lingkup komunikasi bahasa tulis, Pappas (1990) mengemukakan bahwa untuk berkomunikasi penutur dipengaruhi skematanya. *Skemata* adalah pengorganisasian individual dari apa yang diketahui seseorang. Kartomihardjo (1992:23) menambahkan bahwa skemata merupakan struktur pengetahuan tingkat tinggi yang kompleks. Skemata berisi (1) apa yang diketahui seseorang tentang sesuatu dan hubungannya dengan yang lain dalam konteks dan (2) ukuran dan karakteristik sesuatu. Ada tiga jenis

skemata: skemata isi, skemata linguistik, dan skemata formal. *Skemata isi* adalah latar pengetahuan yang dimiliki seseorang dalam kaitannya dengan topik yang dibicarakan dalam suatu teks (wacana) dan pengalaman tentang realitas yang diangkat dalam teks (wacana). *Skemata linguistik* adalah pengetahuan penutur tentang aspek-aspek kebahasaan. *Skemata formal* adalah pengetahuan tentang struktur organisasi teks (wacana).

Bila dikaitkan dengan pembahasan di atas, skema linguistik berkaitan dengan pengetahuan sastrawan tentang sistem bahasa; skema formal, berkaitan dengan pengetahuan sastrawan tentang sistem sastra; sedangkan skema isi berhubungan dengan pengetahuan sastrawan tentang sistem sosial-budaya (dan realitas).

Pengayaan Bab 1

Sudahkah Anda memahami bab ini dengan baik? Saudara bisa menguji pemahaman Anda dengan menyelesaikan tugas-tugas di bawah ini!

1. Apakah sajakah yang memengaruhi sastrawan dalam mengarang, jelaskan!
2. Tunjukkan adanya bukti pengaruh asal sosial terhadap sastrawan dalam berkarya!
3. Carilah puisi yang menunjukkan bukti adanya pengaruh agama yang dianut sastrawan dengan karya sastranya!
4. Setujukah Anda dengan pendapat yang menyatakan bahwa umur sastrawan berpengaruh terhadap karya sastranya? Carilah bukti yang mendukung pendapat Anda!
5. Benarkah pendidikan sastrawan berpengaruh terhadap sastrawan, buktikan!
6. Carilah prosa rekaan yang menunjukkan pengaruh pekerjaan sastrawan terhadap karya sastranya!
7. Apakah sajakah yang menjadi latar belakang psikologis sastrawan?
8. Carilah bukti yang menunjukkan adanya pengaruh dorongan terhadap karya sastrawan!
9. Bagaimanakah peranan latar belakang kebahasaan terhadap sastrawan?
10. Bagaimanakah peranan latar belakang kesastraan terhadap sastrawan?

Sastrawan dan Proses Kreatif

> Meskipun ilmu dan filsafat sangat menarik hati saya dan banyak waktu yang telah saya pakai untuk keduanya, tetapi kalau saya hendak jujur tentu saya akan berkata: menulis sastera baik berupa puisi maupun berupa roman lebih memberikan kepada saya perasaan kebahagiaan. Sebab dalam sastera saya dalam keadaan seorang pencipta yang bebas menumbuhkan perasaan, pikiran, dan fantasi dan menyusun sekaliannya dengan kebebasan menjadi sesuatu yang menjelmakan kepribadian saya. Hasrat dan dambaan, kegirangan, maupun kesedihan saya dapat saya lepaskan sebebas-bebasnya (Alisjahbana, 1982:1).

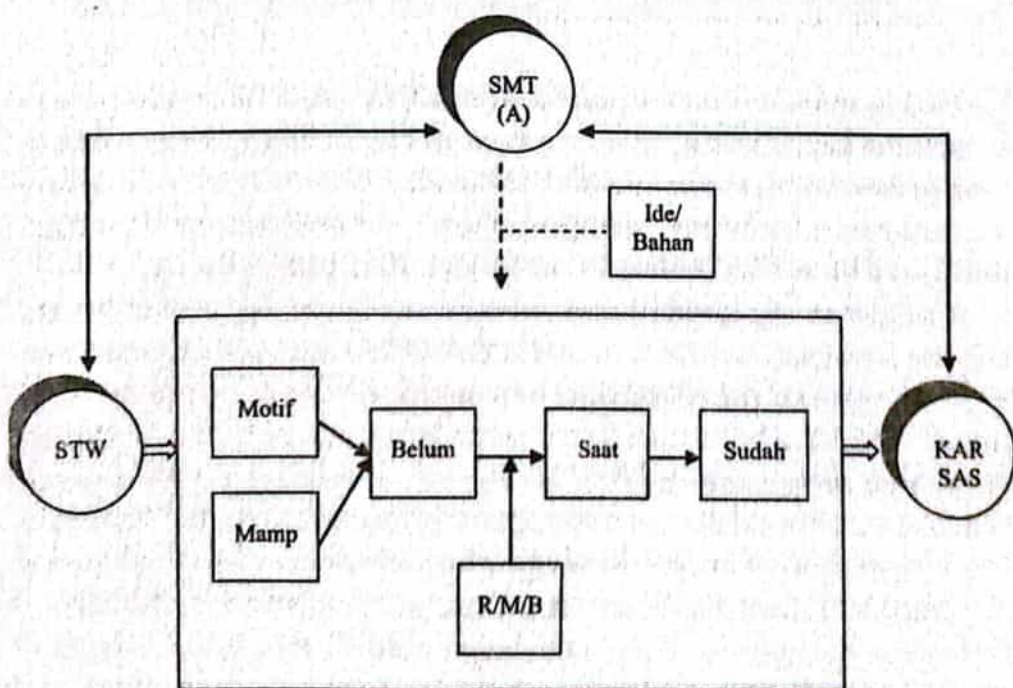
Pernahkah Anda menulis puisi atau cerita pendek? Bila Anda pernah menulis karya sastra, tentu Anda akan bisa mengingat-ingat bagaimana proses menulisnya, mulai dari mendapatkan ide, merenungkannya, menyusun kata-kata, memperbaikinya, sampai kalau perlu mengirimkannya ke media massa. Itulah bagian dari proses kreatif.

Kegiatan yang dilakukan sastrawan dalam berproses kreatif ternyata beragam. Sebelum menulis, Arswendo Atmowiloto suka berpetualang untuk mendapatkan bahan tulisannya. Ali Akbar Navis banyak membaca buku atau karya sastra lain, melihat film, mendengar cerita, atau mengamati tingkah laku orang di sekelilingnya. Pada saat menulis Nh. Dini tidak mau diganggu oleh kesibukan-kesibukan sehari-hari, hingga ia meminta izin keluarganya untuk menyendiri. Budi Darma bisa menulis dalam keadaan yang enak untuk menulis. Abdul Hadi lebih suka mengarang pada saat hujan atau di tepi kolam. Apakah yang dimaksud proses kreatif?

Proses kreatif meliputi seluruh tahapan, mulai dari dorongan bawah sadar yang melahirkan karya sastra sampai pada perbaikan terakhir yang dilakukan pengarang (Wellek dan Warren, 1988). Pamusuk Eneste pernah mengumpulkan tulisan pengakuan para sastrawan ten-

tang mengapa menjadi sastrawan dan bagaimana mengarang. Pengakuan sastrawan tersebut dikumpulkan dalam buku *Proses Kreatif: Mengapa dan Bagaimana Saya Mengarang (I dan II)*, Dari pengakuan para sastrawan Indonesia tampak bahwa begitu beragamnya proses yang dialami sastrawan mulai dari dorongan dan alasan yang menyebabkan dia mengarang, hingga tahap dan kebiasaan pada saat mengarang.

Secara umum proses yang dilalui penulis (sastrawan) bisa dikelompokkan atas kegiatan pramenulis, penulisan, penulisan kembali, dan publikasi (Farris, 1993:182). Tahapan menulis yang lebih rinci dikemukakan Tompkins (1994:182) atau Donald Graves (dalam Cox, 1999:307) yaitu pramenulis, penulisan draf, revisi, penyempurnaan, dan publikasi. Dalam bentuk sederhana, proses kreatif dapat dikelompokkan menjadi tiga kegiatan: sebelum menulis, pada saat menulis, dan setelah menulis.

Untuk menulis karya sastra, ternyata apa yang diperlukan untuk menulis, berbeda-beda antara satu sastrawan dengan sastrawan lainnya. Secara skematik, tahapan berproses kreatif dapat digambarkan seperti pada gambar 2.1 sebagai berikut.

Gambar 2.1 Proses Kreatif Sastra

Keterangan

STW	=	sastrawan
Motif	=	motif yang mendorong sastrawan berkarya sastra
Mamp	=	kemampuan yang harus dimiliki sastrawan

Belum	=	Kegiatan, kebiasaan, dan langkah yang dilakukan sastrawan sebelum menulis karya sastra
Saat	=	Kegiatan, kebiasaan, dan langkah yang dilakukan sastrawan pada saat menulis karya sastra
Sudah	=	Kegiatan, kebiasaan, dan langkah yang dilakukan sastrawan setelah menulis karya sastra
R/M/B	=	perenungan, pematangan, dan pembahasaan
Ide/Bahan	=	menjadi ide atau bahan bagi sastrawan dalam berproses kreatif
KARSAS	=	karya sastra
SMT(A)	=	semesta (alam)

Dalam buku ini, pembahasan proses kreatif yang dilalui sastrawan dibagi atas empat hal. Keempat hal itu adalah (1) alasan dan dorongan menjadi pengarang, (2) kegiatan sebelum menulis, (3) kegiatan selama menulis, dan (4) kegiatan setelah menulis. Keempat tahapan itu akan diuraikan sebagai berikut.

2.1 Alasan dan Dorongan Menjadi Pengarang

Menurut Koentjaraningrat (1986:109—110) ada tujuh macam dorongan naluri. Ketujuh dorongan itu adalah dorongan: (1) untuk mempertahankan hidup, (2) seksual, (3) untuk mencari makan, (4) untuk bergaul atau berinteraksi dengan sesama manusia, (5) untuk meniru tingkah laku sesamanya, (6) untuk berbakti, dan (7) akan keindahan.

Seperti yang telah diuraikan pada bab sastrawan dan latar belakangnya, ternyata banyak sastrawan yang dalam mengarang mempunyai dorongan yang berbeda-beda. Ketika A.A Navis dituduh sebagai anggota komunis, maka dorongan utama dia dalam mengarang novel *Kemarau* adalah dorongan untuk mempertahankan hidup. Novel-novel dan cerpen-cerpen picisan yang banyak mengumbar nafsu rendah, seperti erotisme, banyak berhubungan dengan dorongan seks sastrawannya. Setelah menikah dalam usia muda, dorongan Ajip Rosidi untuk mengarang karya sastra lebih banyak berupa dorongan untuk usaha mencari makan. Nasyah Jamin mengarang karena dorongan untuk meniru tingkah laku sesamanya, yakni tingkah laku sastrawan. Sastrawan yang mempersembahkan novel, roman, cerpen, ataupun puisinya untuk seseorang adalah bukti adanya dorongan untuk berbakti. Keinginan sastrawan agar karya sastranya mempunyai nilai estetika adalah bukti adanya dorongan akan keindahan dalam mengarang karya sastra.

Bagi masyarakat religius, ada satu dorongan lagi yang penting, yakni dorongan akan rasa ke-Tuhan-an. Dilihat dari ini, maka karya

sastra bagi sastrawan juga berfungsi untuk memenuhi dorongan-dorongan tersebut dengan berbagai tingkatannya. Perhatikanlah puisi di bawah ini! Dorongan apakah yang mendasari Taufik Ismail berkarya?

DENGAN PUISI, AKU
(Taufik Ismail)

dengan puisi aku bernyanyi
sampai senja umurku nanti
dengan puisi aku bercinta
berbatas cakrawala
dengan puisi aku mengenang
keabadian yang akan datang
dengan puisi aku menangis
jarum waktu bila kejam mengiris
dengan puisi aku mengutuk
nafas zaman yang busuk
dengan puisi aku berdoa
perkenankanlah kiranya

2.2 Kegiatan Sebelum Menulis

Ada beberapa kegiatan yang dilakukan sastrawan sebelum menulis karya sastra. Kegiatan ini bisa berupa kegiatan yang sudah lama berlangsung sebelum proses dia menulis karya sastra, bisa juga kegiatan menjelang dia menulis. Kegiatan yang dilakukan sastrawan sebelum menulis pada umumnya adalah berjalan-jalan, membaca, mendengarkan, dan memperoleh pengalaman.

2.2.1 Berjalan-Jalan

Beberapa sastrawan banyak mendapatkan ide setelah berjalan-jalan. Honorarium yang diperoleh Arswendo Atmowiloto dari menulis cerpen digunakan untuk berjalan-jalan, karena ia mudah mendapatkan ide dengan bepergian. Waktu di Semarang, ia menemukan ide yang ia tulis dalam Bahasa Indonesia. Cerpen Arswendo yang pertama dimuat di mingguan *Bahari*, berjudul "Sleko". Sleko adalah nama jalan di dekat Stasiun Tawang, Semarang (Atmowiloto, 1982: 180).

Budi Darma senang berjalan-jalan. Karena itu, semua karya Budi Darma menurut pengakuannya lahir dalam perjalanan. Novel *Olenka* ditulis Budi Darma pada akhir tahun 1979. Ia menulis *Olenka* melalui

sebuah *kebetulan*. Pada waktu itu ia sehabis bepergian. Sewaktu ia mendekati gedung Tulip Tree, sekonyong-konyong salju turun. Budi Darma cepat lari masuk gedung. Di dalam lift ia bertemu dengan seorang wanita tiga anak laki-laki berpakaian kotor. Peristiwa inilah yang memicu Budi Darma untuk menulis *Olenka* (Darma, 1986:216).

Kata-kata pertama yang memicu lahirnya novel *Rafilus*, "Rafilus telah mati dua kali, kemarin dia mati, hari ini tanpa pernah hidup lagi dia mati lagi", terjadi dalam perjalanan. Budi Darma mendapatkan kalimat itu dalam *perjalanan*. Sebelum menulis novel *Rafilus*, dia sering berkeliling kota Surabaya, naik mobil sendirian. Novel *Ny. Talis* ditulis Budi Darma di *perjalanan* yaitu di Bloomington, Indiana.

Banyak gagasan yang timbul setelah Budi Darma *berjalan-jalan*. Ia mempunyai gagasan setelah ia *berjalan-jalan*. Cerpen "Laki-laki Tua Tanpa Nama", "Joshua Karabish", "Keluarga M", "Orez", "Yorrick", "Ny. Elberhart", "Charles Lebourne" yang dikumpulkan dalam kumpulan cerpen *Orang-orang Bloomington* semuanya bercerita tentang hasil pengamatan dan penghayatannya selama di *perjalanannya*, yakni tentang kota dan orang-orang Bloomington.

Pada suatu hari, setelah *berjalan-jalan* ke beberapa tempat penting di London, Budi Darma pulang, langsung masuk kamar, dan selama beberapa detik melihat ke luar jendela. Ingatan Budi Darma kembali ke sebuah pemandangan di Bloomington. Entah mengapa, sekonyong-konyong Budi Darma mengambil kertas dan ballpoint, kemudian menulis. Dalam waktu singkat, selesailah Budi Darma menulis cerpen "Laki-laki Tua Tanpa Nama". (Darma, 1980:x). Keadaan yang dialami Budi Darma ini menjelma menjadi pengalaman yang dialami oleh tokoh Wayne dalam novel *Olenka* ketika dia berproses kreatif.

Setelah Budi Darma mengunjungi beberapa tempat di Eropa, bersama temannya, Sukarman Kartosedono, akhirnya ia datang ke Paris. Di sana Budi Darma menyewa kamar di sebuah hotel di Daerah Gambeta. Pada waktu mereka akan masuk kamar di atas, seorang *concierge*, yaitu orang yang pekerjaannya menjaga lift, mengantarkan mereka. Budi Darma tertarik pada *concierge* ini. Begitu selesai masuk kamar dan meletakkan barang-barang, Budi Darma mengambil kertas dan ballpoint, kemudian langsung menulis. Sementara itu wajah *concierge* tersebut terbayang-bayang dalam otak Budi Darma, dan pikiran Budi Darma melayang kembali ke Bloomington. Dalam waktu singkat selesailah sebuah cerpen berjudul "Joshua Karabish" (Darma, 1980: x—xi).

Ada juga cerita pendek yang ditulis dalam perjalanan di India, berjudul "Gauhati" dan "Derabat". Keduanya ditulis Budi Darma dalam keadaan *berjalan-jalan* di India. Cerpen lainnya yang lahir karena *perjalanan* yang dilakukan oleh Budi Darma adalah "Dua laki-laki". Gagasan cerpen ini lahir karena imajinasi Budi pada waktu Budi Darma naik kereta api dari Madiun ke Surabaya. Entah mengapa, sekonyong-konyong Budi Darma seolah-olah melihat pesawat terbang. Sementara itu Budi Darma yakin pesawat terbang itu sebetulnya tidak ada.

Andrea Hirata menulis pengalamannya berjalan-jalan dalam keempat novelnya. Ia mengembara dari Balitong ke Jakarta dan mengelilingi sekian banyak negara Eropa. Pengalamannya itu ia tuangkan dalam novel-novelnya.

2.2.2 Membaca

Bekal jadi pengarang adalah banyak membaca. Biasanya setiap pengarang memiliki riwayat hidup masa kecil yang gemar membaca. Banyak sastrawan Indonesia yang suka membaca sebelum mereka menjadi sastrawan, seperti Chairil Anwar, Sutan Takdir Alisjahbana, Ali Akbar Navis, Trisnoyuwono, Nh. Dini, Ajip Rosidi, Julius R. Siyaranamual, dan Arswendo Atmowiloto.

Sejak kecil, Chairil Anwar suka betul membaca buku. Ketika masih di SD, dia sudah membaca buku-buku sastra yang dibaca siswa SMA, bahkan orang dewasa. Penguasaan bahasa asingnya, di samping bahasa Belanda, bertambah lagi dengan bahasa Inggris dan Jerman yang aktif. Dengan tiga bahasa Barat ini, jendela sastra dunia terbuka lebar bagi Chairil. Dia lahap semua buku yang bisa lewat tangannya (Senggono, 1997).

Salah satu yang menjadi jawaban mengapa Ali Akbar Navis menjadi sastrawan adalah karena kegemarannya membaca, selain karena bakat dan lingkungan. Sejak di sekolah rendah, ia sudah gemar membaca. Ia membaca koran, majalah dan berbagai jenis buku. Selain menyewa buku cerita, ayahnya juga berlangganan majalah dan sering membelikan buku (Navis, 1982:54—55). Wildan Yatim gemar membaca. Ternyata kegemaran ini berasal dari keluarganya yang juga suka membaca (Yatim, 1982:94). Nh. Dini seorang sastrawati yang gemar membaca. Kesukaan membaca ini mengantarkannya ke dunia menulis (Nh. Dini, 1982:111).

Trisnoyuwono banyak membaca karya sastrawan Indonesia dan asing. Ia membaca karya Pramoedya Ananta Toer, Idrus, M. Balfas,

Utuy T. Sontani, Mochtar Lubis, Abdul Muis, Armijn Pane, Guy de Maupassnt, Anton Chekov, Edgar Allan Poe, O. Henry, William Faulkner, hingga Franz Kafka (Trisnoyuwono, 1982:79).

Hobi kedua Budi Darma selain berjalan-jalan adalah membaca, membaca apa saja, terutama karya sastra atau hal-hal yang berkaitan dengan karya sastra. Kalau kita membaca karya-karya sastra Budi Darma, kita akan mengetahui betapa luas dan banyaknya bahan bacaan yang masuk ke dalam karya sastranya. Hal ini mengingatkan kita pada novel *Supernova* tulisan Dewi. Novel ini juga menunjukkan keluasan bacaan penulisnya.

Ajip Rosidi menduga bahwa ia bisa menjadi sastrawan, salah satunya, karena ia gemar membaca. Sejak SMP ia suka membaca cerita-cerita hikayat, baik dalam bahasa Sunda maupun bahasa Indonesia. Ia, bersama dua temannya, naik sepeda sejauh 12 kilometer mengunjungi toko buku dan perpustakaan di Kadipaten. Ia juga sering pergi ke rumah *dalem* Obaso untuk membaca buku, majalah, dan naskah *wawacan* (Rosidi, 1982:135—137).

Kebiasaan Arswendo Atmowiloto mengarang tidak muncul begitu saja. Jauh sebelumnya, ia sudah termasuk kutu buku. Ia membaca buku apa saja. Di setiap persewaan buku, ia terdaftar sebagai pelanggan. Ini semua adalah latar belakang modal yang luar biasa. Tanpa banyak membaca, keinginan Arswendo menjadi pengarang tidak akan pernah lahir (Wiloto, 1982:184—185).

2.2.3 Mendengarkan

Kegiatan ketiga yang bisa dilakukan sastrawan sebelum mengarang adalah mendengarkan. Taufik Ismail, misalnya, suka mendengar wayang kulit dan hikayat (Ismail, 1998). Contoh sastrawan Indonesia yang suka mendengarkan atau memperoleh ide menulis karya sastranya dari mendengarkan adalah Ali Akbar Navis, Wildan Yatim, Arswendo Atmowiloto, Nh. Dini, dan Budi Darma.

Ali Akbar Navis mendapatkan ide cerpen "Robohnya Surau Kami" dari cerita Pak M. Syafei tentang orang Indonesia yang masuk neraka karena malasnya. Ide cerpen "Pemburu dan Serigala" muncul setelah mendengar cerita Dahlan Jambek tentang keadaan Soekarno yang dirongrong oleh serigala di sekitarnya. Ide cerpen "Jodoh" timbul setelah mendengar cerita Wisran Hadi tentang laporan Hamid Jabbar setelah menikah (Navis, 1982:63).

Pada umumnya, tema dan ide suatu cerita, terlebih cerpen Wildan Yatim muncul setelah dia melihat, *mendengar*, atau ikut terlibat dalam suatu peristiwa yang mengandung keharuan dan konflik (Yatim, 1982: 98). Pengakuan ini mirip dengan apa yang dialami Arswendo. Proses terjadinya cerpennya: dari pengalaman langsung atau *mendengar*, lantas disambung-sambung dan diaduk-aduk. Sering ketika menulis cerpen yang satu, lalu muncul cerpen yang lain (Atmowiloto, 1982:180).

Nh. Dini senang mendengar dongeng sejak kecil. Ia mengakui, datangnya waktu-waktu tidur di malam hari selalu ia sambut dengan rasa ketidaksabaran. Karena di saat itulah ia akan mendengarkan dongeng atau cerita keluarga, sebagai sambungan apa yang telah diceritakan sebelumnya; atau memulai dongeng lain sesuai dengan apa yang dijanjikan. Ia juga senang mendengar dan menyaksikan ketoprak, ludruk, wayang orang, dan wayang kulit (Dini, 1982:110).

Budi Darma sering memasukkan apa yang didengarnya ke dalam karya sastranya. Ia sering mendengarkan musik dan hal ihwal yang berkaitan dengan musik. Wajar bila masalah musik masuk dalam novelnya *Ny. Talis*. Budi Darma sering mendengarkan perihal penyakit dan kesehatan, sehingga masalah penyakit dan kesehatan juga masuk dalam novelnya *Olenka* dan *Ny. Talis*. Budi Darma mendengarkan pembicaraan dalam NPR (*National Public Radio*) mengenai orang-orang genius yang mempunyai jaringan sel otak yang khusus, yaitu mengenai komponis-komponis Bach, Beethoven, dan Chopin. Budi Darma mendengarkan pembicaraan ini pada musim gugur tahun 1979 dan masuk ke dalam novel *Olenka*. Dari radio yang sama Budi Darma mendengar mengenai pemalsu lukisan yang mendadak menjadi kaya lebih kurang tiga bulan sebelum ia menulis *Olenka*, dan hal ini masuk dalam novel *Olenka* (Darma, 1986:230—232). Dari radio itu ia juga pernah mendengar mengenai sebuah percobaan terhadap tanaman. Dalam percobaan ini setiap hari sekelompok tanaman disirami orang-orang gila, sementara sekelompok tanaman lain disirami oleh orang-orang waras. Tanaman yang dirawat orang-orang waras dapat tumbuh dengan baik, sedangkan yang diserahkan kepada orang-orang gila menjadi bengkang-bengkong. Percobaan ini masuk dalam novelnya *Rafilus* (Darma, 1988:112 dan 197).

2.2.4 Memperoleh Pengalaman

Kegiatan yang dilakukan sastrawan sebelum mengarang adalah mencari pengalaman. Sastrawan yang memanfaatkan pengalamannya

ke dalam karya sastranya, Hemingway umpamanya. Sebelum menulis novel, ia terlebih dahulu membuat petualangan. Ia pergi ke Spanyol, ikut berperang di sana. Lahirlah novel *Pertempuran Penghabisan*. Ia pergi ke Afrika berburu binatang buas, lahirlah novel *Salju di Kilimanjaro*. Ia pergi ke Amerika Latin, hidup sebagai nelayan di sana, maka lahirlah novelnya *Orang Tua dan Laut*. Nasjah Djamin juga banyak mengambil pengalaman hasil petualangannya ke dalam karya sastranya (Rampan, 1999).

Di Indonesia, banyak sastrawan yang memanfaatkan pengalamannya ke dalam karya sastranya. Sastrawan itu, misalnya, Chairil Anwar, A.A. Navis, Budi Darma, Trisnoyuwono, Wildan Yatim, Arswendo Atmowiloto, dan Andrea Hirata.

Menurut H.B. Jassin, pergaulan Chairil Anwar sangat luas. Dia menghayati hidup ini setuntas-tuntasnya. Dia bergaul dengan abang-abang becak, sopir-sopir, dan tukang-tukang loak, tidur di kaki lima bersama pengemis-pengemis, keluar masuk gang-gang yang sempit dan becek, bersenda gurau dengan empok-empok di gubuk-gubuk yang ampek. Dia pun bersahabat dengan Bung Sjahrir, dengan Bung Karno, dan Bung Hatta. Dia insyaf akan harga dirinya, dan ia pun dengan merdeka bergerak di kalangan intelektual bangsa asing (Anshoriy Ch., 1997).

Tema cerpen Wildan Yatim "Berakhir di Jakarta" muncul setelah ia menengok kawan sekampung dari Sumatra Barat yang mengidap kanker payudara. Ia datang bersama dengan istri. Kebetulan listrik padam di bangsal dan diganti dengan lampu teplok. Kunjungan itu menimbulkan keharuan pada dirinya dan terus dikenangnya hingga ia kembali ke Bandung. Beberapa minggu kemudian terdengar kabar bahwa orang itu meninggal. Pengalamannya ini dijadikan ide cerita. Supaya banyak mengandung konflik, ia pindahkan sifat tokoh yang meninggal itu pada orang lain, yaitu familinya yang bekas sri panggung. Padahal, yang meninggal itu tidak pernah giat di panggung selama ini. Suami si tokoh dia ganti dengan orang yang mirip dengan suami sri panggung. Cerita itu dibumbui dengan peristiwa pemberontakan PRRI di Sumatra (Yatim, 1982:98—99).

Novel *Olenka* secara keseluruhan merupakan pencerminan pengalaman Budi Darma di Amerika dan penghayatan Budi Darma terhadap kehidupan di Amerika. Pengalaman Budi Darma yang masuk ke dalam novel *Olenka*, antara lain, sebagai berikut. Pertama, Budi Darma sudah mempunyai pengalaman terbang beberapa kali dengan pesawat kecil dan balon udara. Kedua, suasana Halloween yang ber-

kali-kali dialaminya di Amerika. Ketiga, pada waktu masih kecil, Budi Darma tinggal di sebuah kota kecil di Jawa Tengah. Almarhum ayahnya bekerja menjadi pegawai kantor pos di sana. Pada waktu itu di sana ada sepasang suami-istri yang menginginkan mempunyai anak laki-laki, akan tetapi ternyata anaknya perempuan. Sampai anak ini besar, dia tetap mengenakan pakaian laki-laki untuk melampiaskan keinginan orang tuanya. Keempat, sebelum menulis novel *Olenka*, putra Budi Darma disunat karena alasan medis.

Pengalaman Budi Darma yang masuk ke dalam novel *Rafilus*, antara lain, sebagai berikut. Pertama, pengalamannya ketika diundang oleh seseorang untuk menghadiri pesta di rumahnya. Banyak tamu merasa tersinggung karena tuan rumah merekam dengan sekian banyak kamera. Kedua, pengalamannya beberapa kali diundang makan malam oleh Konsul Jenderal Jepang. Ketiga, pengalaman Budi Darma waktu kecil. Pada waktu libur panjang ketika dia masih kecil, sering dia berlibur di rumah kakeknya. Bersama dengan beberapa teman, kadang-kadang dia bermain-main dekat rel kereta api atau dekat rel kereta lori pengangkut tebu. Kalau mereka bermain-main dekat rel kereta api dan kebetulan ada kereta api akan lewat atau sudah lewat, mereka menempelkan kuping pada rel, untuk memperkirakan jarak antara mereka dengan kereta api. Kalau mereka bermain-main dekat rel lori dan kebetulan ada lori akan lewat, dengan seizin masinis mereka menggilaskan paku untuk dijadikan pisau mainan. Keempat, pengalaman Budi Darma waktu masih kecil di Kudus. Di Kudus masih banyak pohon kelapa dan tupai. Tidak jarang tupai berseliweran di pekarangan dan kadang-kadang menjenguk rumah. Banyak tetangganya yang suka memelihara tupai. Semua tupai dipelihara di dalam kurungan berputar.

Ketika menulis novel *The Circus* (1977), Arswendo Atmowiloto ikut rombongan sirkus keliling. Di situ ia baru tahu, bahwa pemain sirkus wanita yang sudah kawin tidak boleh main; bahwa latihan mereka berat; bahwa pemain inti tidak bergaul sebagaimana manusia biasa; dan bahwa pemain itu sudah dilatih sejak kecil—seperti juga binatang-binatang yang dilatih (Wiloto, 1982:183).

Dalam tetraloginya, yaitu (1) *Laskar Pelangi*, (2) *Sang Pemimpi*, (3) *Edensor*, dan (4) *Maryamah Karpov*, Andrea Hirata menuliskan semua pengalamannya. Pengalamannya sejak kecil di Balitong hingga ia berhasil seperti sekarang ini. Pengalaman yang ia tuangkan berupa pengalaman saat di keluarga, di sekolah, atau petualangannya di Jakarta dan di beberapa negara Eropa.

2.3 Kegiatan pada Saat Menulis

Kegiatan sastrawan pada saat menulis bisa dibahas dari berbagai segi. Pembahasan hal ini bisa dilakukan, antara lain, dari sudut keadaan jiwa sastrawan pada saat menulis, kebiasaan sastrawan, atau pandangan sastrawan terhadap pembaca. Berikut ini akan diuraikan secara singkat.

2.3.1 Sastrawan Pengrajin dan Sastrawan Kesurupan

Ada sastrawan yang digolongkan sebagai sastrawan yang pengrajin dan sastrawan yang kesurupan. Sastrawan pengrajin mengarang dengan penuh keterampilan, terlatih, dan bekerja dengan serius dan penuh tanggung jawab. Sastrawan kesurupan dalam mengarang berada dalam keadaan kesurupan, penuh emosi, dan menulis dengan spontan (Wellek dan Warren, 1976).

Banyak sastrawan yang begitu asyik pada saat ia menulis, sehingga ia melupakan keadaan lingkungannya atau dirinya. Nasjah Djamin mengakui bahwa dalam proses menulis, karangan langsung diketik tanpa ingat waktu dan hanya berhenti kalau lapar, minum, atau merokok. Semuanya keluar tidak terbendung (Rampan, 1999). Begitu terbiusnya oleh suasana menulis, Ali Akbar Navis sering tidak tahu ada tamu datang ke rumah, lalu pergi lagi. Malah dia pernah tidak tahu, anak-anaknya telah main cuci-cucian kain di bawah mejanya, sehingga kainnya pun sudah basah. Pernah sekali, anaknya main api di tempat tidur, sehingga membakar kelambu. Padahal dia sedang asyik menulis dekat kamar itu (Navis, 1982). Kalau sudah menulis Budi Darma jarang keluar rumah, jarang tidur, bahkan kadang lupa makan.

Nh. Dini merupakan contoh sastrawan yang dapat dimasukkan ke dalam sastrawan pengrajin. Ia sering mengumpulkan bahan-bahan terlebih dahulu, baru setelah ia mempunyai waktu luang, ia akan menyusunnya menjadi sebuah karya sastra. Sewaktu mendapatkan tema, biasanya sekaligus Nh. Dini sudah mengetahui itu akan ditulis menjadi apa: cerita pendek ataukah cerita panjang. Baik cerita pendek maupun cerita panjang, sewaktu menggarapnya selalu ada perkembangan baru. Tetapi ia selalu dapat menguasai tokoh-tokohnya. Demikian pula jalan cerita tidak pernah terlepas dari tangan atau garis yang telah ia bataskan (Dini, 1982:113—114).

Di sisi lain, banyak sastrawan yang tidak bisa menguasai bahan tulisannya sendiri saat menulis. Meskipun sastrawan yang menulis

ceritanya, seakan-akan, sastrawan justru menjadi objek dari sesuatu di luar dirinya.

Dalam menulis, Budi Darma mengaku lebih banyak bertindak sebagai objek. Meskipun ia sendiri yang menulis karya sastra, pada hakikatnya apa yang terjadi justru sebaliknya. Budi Darma justru menjadi objek dari kekuatan yang berada di luar pengawasannya sendiri. Baru setelah selesai menulis, dia sadar akan apa yang sudah ia tulis. Dia tidak dapat berbuat apa-apa kecuali menulis apa yang didiktekan oleh sesuatu yang memanipulasinya. Karena itulah, menulis bagi Budi Darma merupakan proses keterbiusan. Cerpen-cerpen dalam *Orang-orang Bloomington* ia tulis di luar kendaraannya sendiri. Proses semacam inilah yang ia alami setiap ia menulis cerpen (Darma, 1980:xi—xii).

Saat menulis novel *Olenka*, sebetulnya Budi Darma dalam keadaan menulis sebuah cerpen. Setelah menyelesaikan beberapa halaman, ia berpikir, mungkin ia akan segera menyelesaikan sebuah cerpen. Ternyata, Budi Darma tidak bisa berhenti. Otaknya diserbu oleh desakan-desakan hebat untuk terus menulis, sampai-sampai waktunya untuk keperluan-keperluan lain banyak terampas. Maka selesailah novel *Olenka*, kalau tidak salah dalam waktu kurang dari tiga minggu (Darma, 1986:216—217). Yang melibatkan Budi Darma ke dalam keterbiusan pada waktu menulis, mendikte otak, perasaan, dan tangannya adalah takdir (Darma, 1984:3).

Beberapa karya Putu Wijaya juga lahir tidak terencana. Novel *Telegram* lahir tidak terencana. Bagian pertama merupakan cerpen yang mestinya dia berikan kepada majalah 69. Karena lama tidak bertemu dengan Bunyamin yang menjadi redakturnya, maka satu kalimat akhir cerpen itu ia hapus. Lalu ia sambung dengan bab berikutnya. Kadangkala ia dapat bab di tengah. Pernah ia tulis dulu bab terakhir, kemudian baru kembali ke tengah. Kalau dalam *Telegram* segalanya mengalir dan lancar sekali, dalam *Pabrik* ia sering terpojok—tidak tahu apa yang harus dikerjakan. Seringkali pula akhirnya ia menuliskan sesuatu yang tidak ia rencanakan terlebih dahulu, sesuatu yang belum ia ketahui, sehingga setiap alinea hampir menyerupai usaha mencari. Di situ tiba-tiba Putu Wijaya tidak bisa lagi menguasai tokoh-tokohnya. Ia tidak bisa lagi menyutradarainya, tetapi hanya melaporkannya (Wijaya, 1982:150—152).

Ada sastrawan yang membutuhkan suasana yang baik untuk mengarang, ada juga sastrawan yang bisa mengarang di sembarang waktu dan suasana. Pada saat menulis Nh. Dini tidak mau diganggu

oleh kesibukan-kesibukan sehari-hari. Ia meminta izin keluarganya untuk menyendiri. Untunglah, suaminya memberi libur seorang diri selama sebulan atau lebih. Sehingga pada saat itu dia pergi ke tempat teman yang tenang, menulis kembali bagian-bagian yang selama itu "berhasil" dikumpulkannya. Penggarapan apa pun hanya dapat dia kerjakan jika keadaan batinnya tenang seratus persen (Dini, 1982:115).

Dilihat sepintas lalu, kepengarangan Budi Darma bergantung pada *mesin tulis* dan *suasana-baik-untuk-menulis*. Tanpa mesin tulis, seringkali otak Budi Darma macet, dan imajinasinya yang sudah terlanjur menggebu-gebu terpaksa gugur dengan sendirinya. Kalau dia dapat menulis tanpa mesin tulis, dan ini jarang sekali terjadi, pada waktu mengopernya ke mesin tulis, barang yang sudah jadi ini mencari bentuk yang baru. Pada waktu mengetik, dia kewalahan untuk tidak mengubah-ubah, mempertentangkan, dan memperkelahikan apa yang sudah dia tulis sendiri (Darma, 1982:131). Budi Darma juga bisa menulis dalam *suasana-baik-untuk-menulis*. Suasana yang dimaksud adalah suasana yang tidak terganggu oleh urusan-urusan rutin. Itulah sebabnya, banyak karyanya yang ditulis di luar negeri.

2.3.2 Sastrawan Cepat dan Lambat

Ada sastrawan yang bisa menulis dengan cepat dan ada yang lambat. Budi Darma merupakan contoh sastrawan yang dapat menulis dengan cepat. Budi Darma dapat menulis tiga cerpen dalam sehari saat ia bertemu dengan Nugroho. Semuanya dimuat dalam majalah sastra *Cerita* (Darma, 1995: 30). Novel *Olenka* setebal 232 halaman (cetak buku) diselesaikannya kalau tidak salah dalam waktu kurang dari tiga minggu (Darma, 1986:217). Novel *Rafilus* sebanyak 186 halaman (cetak buku) ditulisnya mulai Juli 1985 hingga September 1985 di Singapura. Itu pun terpotong oleh urusan Budi Darma di Singapura, di Cambridge, di London, di Jakarta, dan di Singapura lagi (Darma, 1988:190). Novel *Ny. Talis* setebal 265 halaman (cetak buku) ditulis di Indiana University Bloomington, Indiana mulai tanggal 9 November 1990 hingga 8 Januari 1991 (Darma, 1996:265).

Karena sudah menjalani pekerjaan sebagai redaktur di majalah *Ekspres* dan *Tempo*, Putu Wijaya terbiasa untuk menulis setiap waktu, efisien kata, dan menulis cepat. Karyanya *Telegram, Aduh,* dan *Pabrik* ditulis bersamaan. Novel *Telegram* ditulis tidak sampai tiga minggu (Wijaya, 1982:151).

Sebaliknya, banyak sastrawan yang dalam kariernya sebagai sastrawan hanya menghasilkan beberapa karya sastra. Sastrawan semacam ini bisa dimasukkan dalam kelompok sastrawan yang lambat atau tidak mampu berkarya lagi. Banyak orang yang mengatakan bahwa menulis puisi itu mudah. Kenyataannya, tidak setiap saat muncul buku kumpulan puisi. Bahkan, banyak penyair yang hanya mempunyai beberapa puisi dalam masa kepenyairannya.

Ada kemungkinan mereka menghasilkan karya sastra setelah itu sibuk bekerja. Menulis karya sastra dianggap sebagai jembatan mencari pekerjaan yang lebih menghasilkan uang. Ada juga sastrawan yang menulis karya sastra sambil lalu.

Ada seorang kritikus pribadi seorang sastrawan yang ingin menulis karya sastra yang 'besar' dan monumental. Sementara sang sastrawan yang dikritik hanya menulis karya yang di mata dia biasa-biasa saja. Sampai beberapa tahun kemudian, temannya belum pernah menulis sebuah karya sastra pun. Sementara itu, sastrawan yang tadinya biasa-biasa itu sudah menjadi sastrawan terkenal.

2.3.3 Sastrawan Pemerhati Pembaca dan Terlepas dari Pembaca

Ada sastrawan yang saat menulis karya sastranya sudah membayangkan dan memperhatikan pembacanya. Karena ingin banyak dibaca oleh banyak orang, Putu Wijaya mulai menulis cerpen ke majalah wanita. Ia menulis cerpen "Oke" di majalah *Kartini.* Setelah itu, ia memenangkan beberapa lomba penulisan cerpen di *Femina*, masing-masing berjudul "Los", "Kejetit", dan "Babi". Di majalah *Kartini* juga ada cerpennya yang menang berjudul "Dompet". Putu wijaya juga membuat cerpen, novelet, dan novel pesanan penerbit Cypress (Wijaya, 1982:160—162).

Di sisi lain, ada sastrawan yang pada saat menulis karya sastra tidak memperhatikan pembacanya. Pada waktu menulis, Budi Darma tidak pernah membayangkan adanya pembaca (Darma, 1984:4).

2.3.4 Sastrawan Produktif dan Tidak Produktif

Ada sastrawan yang produktif dan ada sastrawan yang kurang atau tidak produktif. Beberapa sastrawan yang produktif, antara lain Sutan Takdir Alisyahbana, Subagio Sastrowardoyo, Ali Akbar Navis, Nh. Dini, Ajip Rosidi, Putu Wijaya, Arswendo Atmowiloto, Danarto, Sapardi Djoko Damono, Zawawi Imron, Abdul Hadi, Sutardji C.B.,

Gunawan Muhamad, Emha Ainun Nadjib, Taufik Ismail, Djenar Mahesa Ayu, dan Seno Gumira Ajidarma.

Arswendo termasuk sastrawan yang subur menulis. Ia banyak menulis di *Horison*. Sayembara-sayembara—baik novel, sandiwara, esai, termasuk televisi—ia ikuti. Ia sering memenanginya. Ia bisa menulis dan dimuat serempak di *Kompas, sinar Harapan, aktuil,* dan *Horison* dalam minggu yang sama. Ia, antara lain, sudah menulis novel *The Circus, Bayang-bayang Baur, Semesra Merapi-Merbabu, Dukun, Dua Ibu.* Arswendo menulis sandiwara yang berjudul *Bayiku yang Pertama, Penantang Tuhan.* Ia juga menulis cerita serial *Imung, Kiki & Komplotannya,* dan cerpen-cerpen, baik dalam bahasa Indonesia maupun Jawa.

Budi Darma termasuk sastrawan dan budayawan yang produktif. Selain menulis cerpen, novel, dan puisi, ia juga menulis esai sastra. Ia mulai menulis karya sastra sejak di bangku SMP. Ketika ia duduk di SMA, ia mencoba menulis puisi dan mengirimkannya ke majalah *Budaja*, Yogyakarta, dan ternyata dimuat. Setelah itu, cerpen dan tulisan-tulisannya tersebar di beberapa majalah, antara lain *Horison* (Jakarta), *Basis* (Yogyakarta), *Budaja* (Yogyakarta), *Contact* (Yogyakarta), *Gama* (Yogyakarta), *Gadjah Mada* (Yogyakarta), *Gema Mahasiswa* (Yogyakarta), *Indonesia* (Jakarta), *Roman* (Jakarta), *Tjerita* (Jakarta), *Forum* (Jakarta), *Matra* (Jakarta), *Gelora* (Surabaya). Tulisannya juga tersebar dalam surat kabar *Kompas* (Jakarta), *Minggu Pagi* (Surabaya), *Jawa Pos* (Surabaya). Selain dalam bahasa Indonesia, dia juga menulis dalam bahasa Inggris. Beberapa cerita pendeknya ditulis dalam bahasa Inggris dimuat di berbagai media massa yang terbit di Indiana, Bloomington, Amerika Serikat, tetapi dia mengakui sudah tidak mempunyai dokumennya. Budi Darma juga pernah mengisi siaran mengenai sastra dan budaya di RRI (Semarang, Yogyakarta, dan Surabaya) dan TVRI (Surabaya) (Ensiklopedia Sastra Indonesia Modern, 2003). Ia telah menulis tiga novel: *Olenka* (Jakarta: Balai Pustaka, 1983), *Rafilus* (Jakarta: Balai Pustaka, 1988), dan *Ny. Talis.* (Jakarta: Grasindo, 1996). Ia telah berhasil membukukan cerpen-cerpennya yang dimuat di berbagai media ke dalam tiga kumpulan cerpennya: *Orang-orang Bloomington* (Jakarta: Sinar Harapan, 1980), *Kritikus Adinan* (Yogyakarta: Bentang Budaya, 2002), dan kumpulan cerpen *Fofo dan Senggring* (Grasindo, 2005). Makalah dan esainya dikumpulkan dalam tiga kumpulan esai: *Solilokui* (Jakarta: Gramedia, 1983), *Sejumlah Esai Sastra* (1984), *Harmonium* (Yogyakarta: Pustaka Pelajar. 1995). Ini masih ditambah de-

ngan karya sastranya dan esainya yang belum dibukukan yang tersebar di berbagai media.

Di sisi lain, ada sastrawan yang mempunyai sedikit karya. Ada seorang sastrawan yang hanya mempunyai satu cerpen atau puisi yang berhasil dimuat di majalah yang diakui standar kesastraannya—seperti *Horison*. Setelah itu, karyanya tidak pernah dimuat lagi.

Karya yang tidak banyak tidak selalu berhubungan dengan mutu karya sastra seorang sastrawan. Chairil Anwar yang meninggal di usia 26 tahun 9 bulan, warisan karyanya tidak terbilang besar, yaitu 70 puisi asli, 4 puisi saduran, 10 puisi terjemahan, 6 prosa asli dan 4 prosa terjemahan. Meskipun demikian, ia terkenal dan menjadi simbol Angkatan '45 karena ia menghasilkan puisi-puisi yang monumental. Puisi-puisinya bisa memberikan warna baru dari puisi-puisi sebelumnya. Sebaliknya, banyak sastrawan yang banyak menghasilkan karya sastra, tetapi karya sastranya tidak ada yang monumental.

2.4 Kegiatan Setelah Menulis

Kegiatan yang dilakukan sastrawan setelah menulis karya sastranya bisa berupa kegiatan melakukan revisi, melakukan perenungan, dan akan menulis karya yang baru lagi atau memutuskan berhenti menulis.

2.4.1 Merevisi

Kegiatan yang dilakukan sastrawan setelah menulis karya sastranya adalah merevisi. Revisi di sini bisa dalam bentuk mengetik kembali tulisannya yang berupa tulisan tangan. Pada waktu mengetik, sastrawan ada yang sulit menghindari untuk tidak mengubah-ubah, mempertentangkan dan memperkelahikan apa yang sudah ditulis sendiri (Darma, 1982:131). Revisi bisa juga dalam bentuk mengubah tulisan yang sudah jadi. Chairil Anwar pernah menerbitkan dua puisi dengan judul yang sama tetapi dengan redaksi yang berbeda.

2.4.2 Melakukan Perenungan

Setelah menulis karya sastra, kegiatan yang dilakukan sastrawan bisa berupa melakukan perenungan. Budi Darma membuat catatan-catatan setelah cerpen-cerpen dan novelnya selesai dia tulis. Setelah naskah novel *Rafilus* jadi, selama hampir dua tahun kemudian perenungan Budi Darma tentang novel *Rafilus* baru dibuat yaitu berupa

bagian "Exordium", "Abstraksi", dan "Catatan" yang akhirnya dijadikan satu dengan novel tersebut (Darma, 1988:188). Ini artinya, Budi Darma memeriksa kembali karyanya, melihat kembali bagaimana proses penulisannya, melihat hubungan karyanya dengan karya sastra dan bacaan lain, serta melihat hubungan karyanya dengan pengalaman-pengalamannya. Tulisan Budi Darma lainnya yang memuat perenungannya dalam berkarya sastra adalah (1) "Pengakuan" dimuat di kumpulan esainya *Solilokui;* (2) "Mulai dari Tengah", dimuat dalam *Proses Kreatif: Mengapa dan bagaimana Saya mengarang* (Pamusuk Eneste, ed.), (3) "Prakata: Mula-mula adalah Tema", dijadikan satu dengan kumpulan cerpen *Orang-orang Bloomington*, (4) "Asal-usul Olenka", dijadikan satu dengan novelnya, *Olenka*.

2.4.3 Akan Menulis Lagi ataukah Berhenti Menulis

Setelah menulis karya sastra, seorang sastrawan bisa mengambil keputusan: apakah ia akan menulis karya sastra lagi ataukah ia berhenti untuk menulis. Putu Wijaya sering menulis karya sastra berdasarkan karyanya terdahulu. Setelah menulis karya sastra, Budi Darma justru akan tetap menulis (Darma, 1980:xiii). Beberapa sastrawan, justru berpindah profesi, setelah sebelumnya dikenal sebagai seorang sastrawan. Gunawan Muhamad dari seorang sastrawan menjadi wartawan, editor, atau penulis esai.

2.5 Modal Menjadi Sastrawan

Apakah yang menjadi modal bila kita ingin menulis? Secara umum, Syafi'ie (1988:79—90) mengemukakan kemampuan-kemampuan yang harus dimiliki seorang penulis. Kemampuan yang harus dimiliki seorang penulis adalah bakat (meskipun tidak mutlak), bekerja keras, keberanian moral untuk jujur dan bertanggung jawab terhadap kebenaran, keyakinan tentang apa yang ditulis adalah benar dan perlu, dapat memandang sesuatu secara proporsional, dapat berpikir logis, bertanggung jawab terhadap apa yang dikemukakan, dapat mengkritik diri sendiri, peka terhadap apa yang terjadi dalam masyarakat. Selain itu, seorang penulis juga memerlukan kemampuan menemukan masalah yang akan ditulis, kepekaan terhadap kondisi pembaca, menyusun perencanaan penulisan, menggunakan bahasa Indonesia, memulai menulis, dan memeriksa naskah karangan sendiri.

Hayes (2000) mengemukakan sebuah model menulis yang terdiri atas dua unsur utama: (1) lingkungan dan (2) individu. Unsur lingkungan terdiri atas lingkungan sosial dan psikologis. Unsur individual terdiri atas motivasi/sikap (tujuan, kecenderungan, kepercayaan, tingkah laku, perkiraan), proses kognitif (interpretasi teks, refleksi, produksi teks), memori kerja (memori fonologis bagan visual, memori semantik), dan memori jangka panjang (skema tugas, topik, pembaca, linguistik, genre).

Menurut Budi Darma (1982, 1984, 1995), sebelum menulis, pengarang yang baik harus mempunyai imajinasi, kepekaan, otak, insting, persepsi kepengarangan, jujur, kreatif, intuisi, bakat, bekerja keras, intelektual dan hidup baik, ajeg, pecinta sastra, serta mempunyai daya serap.

Pengayaan bab 2

Apakah Anda sudah menguasai bab ini dengan baik? Anda bisa menguji pemahaman Anda dengan menyelesaikan tugas-tugas di bawah ini! Selamat Bekerja!

1. Bacalah pengakuan seorang sastrawan tentang proses kreatifnya! Apakah yang dilakukan sastrawan itu sebelum mereka menulis karya sastra?
2. Bandingkanlah kebiasaan-kebiasaan yang dilakukan saat menulis karya sastra dari dua sastrawan yang berbeda!
3. Carilah kegiatan yang dilakukan sastrawan setelah mereka menulis karya sastra!
4. Ada sastrawan yang digolongkan sebagai sastrawan pengrajin, jelaskan dan carilah buktinya!
5. Ada sastrawan yang digolongkan sebagai sastrawan kesurupan dalam berkarya, jelaskan dan carilah buktinya!
6. Setujukah Anda bahwa untuk menjadi sastrawan dibutuhkan bakat?
7. Bagaimanakah peranan imajinasi dalam proses kreatif?
8. Ada sastrawan yang dapat menulis dengan cepat dan ada penulis yang lambat dalam menulis. Apakah ini ada hubungannya dengan kualitas karya sastranya?
9. Apakah yang memengaruhi produktivitas sastrawan?
10. Ada sastrawan yang saat menulis mempertimbangkan pembacanya dan ada yang mengabaikannya. Apakah hal ini berpengaruh terhadap pilihan tema karya sastranya? Jelaskan!

Sastrawan dan Semesta

Semakin banyak kita belajar tentang alam semesta, semakin tinggi penghargaan kita kepada tatanan yang tiada cacat ini. Semua detail yang baru ditemukan itu mendukung penciptaan dengan cara yang tak terbantah.
(Harun Yahya)

Pernahkah Anda berpikir tentang bagaimana alam semesta ini diciptakan Tuhan? Yang dimaksud alam semesta di sini adalah alam semesta dalam pengertian pada umumnya, seperti kumpulan galaksi, galaksi, kumpulan planet, planet, satelit, bumi, udara, air, api, mineral, tumbuhan, hewan, termasuk diri manusia itu sendiri.

Manusia diciptakan Tuhan dengan segala kemampuannya. Selain perasaan, kalbu, nafsu, kemampuan yang menonjol pada diri manusia adalah pikiran. Karena kemampuan berpikir inilah dunia menjadi berkembang. Hal ini berbeda dengan kemampuan yang diberikan Tuhan kepada hewan. Karena tidak dikaruniai pikiran oleh Tuhan, dunia hewan tidak berkembang. Kita patut bersyukur kepada Tuhan karena kita telah diciptakan sebagai manusia.

Yang semula belum ada dan tidak terbayangkan seperti radio, televisi, telepon, komputer, *handphone*, sepeda, mobil, perahu, pesawat terbang, sekarang menjadi ada. Dahulu orang harus berbicara secara langsung bila ingin berkomunikasi. Kemudian berkembang dengan adanya komunikasi lewat asap, bendera, tangan, dan sinar. Kini kita bisa berkomunikasi melalui telepon, telepon genggam, dan internet. Beberapa tahun yang lalu, orang harus menghadap komputer atau datang ke warung internet bila ingin membuka internet atau mengirimkan email. Kini cukup melalui telepon genggam orang sudah bisa membuka internet. Tidak hanya itu ia bisa mengirim uang, melihat film, mendengar musik, bahkan berbicara dengan melihat orang yang diajak berbicara dari jarak jauh juga melalui telepon genggam. Demikian juga dengan sastra.

Dunia karya sastra terus berkembang dan berubah. Yang dulu kita belum mengenal mantra, bidal, pantun, karmina, syair, talibun, dan gurindam sekarang kita menjadi mengenalnya. Sekarang kita juga mengenal puisi baru, puisi konkret, dan puisi kontemporer. Dahulu, bila tulisan kita ingin dimuat di sebuah majalah sastra, kita harus mati-matian untuk bersaing dengan sastrawan lainnya. Bila sudah dinyatakan diterima, kita harus menunggu tulisan kita diterbitkan. Sekarang kita bisa bersastra lewat internet. Siapa saja bisa menulis puisi, cerita pendek, atau bentuk sastra lainnya melalui internet tanpa harus diseleksi dan menunggu kapan dimuat, karena karya kita langsung dimuat di internet dan akan dibaca oleh semua orang di negara mana pun.

Saat dilahirkan kemampuan manusia sangat terbatas. Setelah beranjak besar, manusia melakukan pemikiran dan perenungan. Renungan itu bisa berupa kesadaran tentang keberadaan dirinya yang berbeda dan memiliki kesamaan-kesamaan dengan manusia lainnya dan dengan dunia di luar dirinya.

Manusia juga merupakan satu kesatuan yang utuh. Dalam bertindak, manusia juga bertindak secara utuh, tidak dapat dipisah-pisahkan antara bagian yang satu dengan yang lain. Walaupun tindakan itu berbeda-beda waktu dan macamnya, selalu yang merupakan dasar adalah manusia. Manusia merupakan prinsip tindakan, manusia adalah subjek, yaitu subjek yang bertindak. Dalam hubungan dengan manusia lainnya, manusia berkomunikasi dua arah, sedangkan dengan dunia di luar dirinya ia berkomunikasi sepihak (Poedjawijatna, 1987:88—93).

Dalam menanggapi alam semesta, manusia juga mengakui alam semesta. Hasil proses mengakui terhadap sesuatu disebut pengetahuan. Pengakuan manusia terhadap sesuatu sesuai dengan keberadaan secara objektif sesuatu tersebut. Walaupun semuanya menyatu dalam diri manusia, aspek tahu dapat dikelompokkan atas pengindraan, tanggapan, ingatan, dan fantasi (Poedjawijatna, 1987:93—107). Bagaimana hubungan semua ini dengan dunia sastrawan? Berikut ini akan dibahas hubungan sastrawan dengan alam semesta.

3.1 Hubungan Sastrawan dengan Alam Semesta

Semua karya manusia disusun berdasarkan alam semesta. Orang membuat rumah, dengan bahan dari alam: batu, kayu, semen, dan kapur. Ide membuat rumah dengan melihat sarang binatang. Orang membuat

pesawat setelah melihat burung dan capung terbang. Bahan pesawat juga berasal dari alam. Bagaimana dengan karya sastra?

Pernahkah Anda menulis sebuah karya sastra? Dari mana Anda mendapatkan ide untuk menulis karya sastra tersebut? Ya, kita mendapatkan ide dari alam semesta, demikian juga dengan sastrawan. Sastrawan menyampaikan ide dan gagasannya yang berupa karya sastra kepada pembaca atau pendengarnya. Karya sastra tersebut tercipta berkat ide yang didapatkan dari alam semesta. Sastrawan akan menyampaikan apa yang berhasil diindra, ditanggapi, diingat, dan difantasikannya, melalui bahasa.

Apa yang berhasil diindra, ditanggapi, diingat, dan difantasikan manusia, semuanya disimpan dan disampaikan melalui bahasa dengan segala perangkatnya. Bahasa adalah wadah objektif dari timbunan makna dan pengalaman yang besar. Objek di sini bukan objektif yang mutlak, tetapi objektif sebagai milik bersama anggota masyarakat terhadap subjektif dalam arti pengertian individual (Teeuw, 1984: 227).

Sastrawan memperlakukan kenyataan dan dunia dengan tiga cara yaitu (1) *manipulatif*, (2) *artifisial*, dan (3) *interpretatif*. Kenyataan yang diindra sastrawan dijadikan bahan karya sastranya dengan cara dimanipulasi. Seorang sastrawan memperlakukan kenyataan yang digunakan sebagai bahan mentah karya sastranya dengan cara meniru, memperbaiki, menambah, atau menggabung-gabungkan kenyataan yang ada untuk dimasukkan ke dalam karya sastranya. Kenyataan yang dijadikan bahan karya sastranya juga dibuat-buat (*artifisial*). Selain itu, kenyataan yang ada telah diinterpretasikan terlebih dahulu berdasarkan pandangan diri sastrawan itu sebelum dijadikan karya sastra.

Kita pernah dikejutkan dengan berita kematian Marsinah. Buruh pabrik arloji yang dibunuh dengan sadis. Hingga kini kita tidak tahu bagaimana kabar pengadilannya. Kenyataan ini dimanipulasi dan ditafsirkan kembali oleh Sapardi Djoko Damono dalam bentuk puisi "Dongeng Marsinah".

DONGENG MARSINAH

(1)
Marsinah buruh pabrik arloji,
mengurus presisi:
merakit jarum, sekrup, dan roda gigi;
waktu memang tak pernah kompromi
ia sangat cermat dan pasti.

Marsinah itu arloji sejati,
tak boleh lelah berdetak
memintal kesementaraan
yang abadi:
"Kami ini tak banyak kehendak,
sekedar hidup layak,
sebutir nasi."

(2)
Marsinah, jadi suka mengusut tanya
Lantaran detik yang lancung
Berdetak tak semestinya;
Marsinah, kita semua tahu,
Berniat mempersoalkan berbagai jawabannya.
"Ia suka berpikir ," kata Siapa,
"itu sangat berbahaya."

Marsinah tak punya senjata,
ia hanya merebus kata
yang suka meluap ke mana-mana;
Marsinah tak hendak menyulut api,
ia hanya memutar jarum arloji
agar sesuai dengan presisi,
"Ia tahu hakikat waktu," kata Siapa,
"dan harus dikembalikan
ke asalnya, debu."

(3)
Di hari baik bulan baik,
Marsinah dijemput di rumah pondokan
untuk suatu perhelatan.
Ia diantar ke rumah siapa,
Ia disekap di ruang pengap,
Ia diikat ke kursi;
mereka pikir waktu bisa disumpal
agar detik-detiknya
tak menjerit lagi.

Ia tidak diberi air,
ia tidak diberi nasi;
detik pun gerah
berloncatan ke sana ke mari.
Dalam perhelatan itu
kepalanya ditetak

selangkangnya diacak-acak
dan tubuhnya dikekalkan
dengan besi batangan.

Detik pun bergeletak,
Marsinah pun abadi.

(4)
Di hari baik bulan baik,
tangis tak pantas.
Angin dan debu jalan,
klakson dan asap knalpot
mengiringkan tubuhnya ke Nganjuk.
Semak-semak yang tak terurus
dan tak pernah ambil peduli
meregang waktu bersaksi:
Marsian diseret
dan dicampakkan—
sempurna,
sendiri

Pangeran, apakah sebenarnya
inti kekejaman? Apakah sebenarnya
sumber keserakahan? Apakah sebenarnya
azas kekuasaan? Dan apakah sebenarnya
hakikat kemanusiaan, Pangeran?
Apakah ini? Dan apakah itu?
Duh gusti, apakah pula
makna pertanyaan?

(5)
"Saya ini Marsinah,
buruh pabrik arloji.
Ini tentunya surga, bukan?
Jangan saya diusir
Ke dunia lagi."

(Malaikat tak boleh banyak berkata,
ia mendengarkan saja.)

Repot betul hidup di sana
jika suka berpikir,
jika suka memasak kata;
apa sebaiknya menggelinding saja

bagai bola sodok,
bagai roda pedati?"

(Malaikat tak suka banyak berkata,
ia biarkan gerbang terbuka.)

"Saya ini Marsinah,
saya tak mengenal wanita berotot,
yang mengepalkan tangan,
yang tampangnya garang
di poster-poster itu;
saya tidak pernah jadi perhatian
dalam upacara,
dan tak tahu
harga sebuah lencana."

(Malaikat tak boleh banyak bicara,
tapi lihat, ia seperti terluka.)

(6)
Marsinah tak lain arloji
melingkar di pergelangan
tangan kita ini;
dirabanya denyut nadi kita,
dan diingatkannya kita
agar belajar memahami
hakikat presisi.

Kita tatap wajahnya
setiap pergi dan pulang kerja,
kita rasakan detak-detiknya
di setiap getaran kata.

Marsinah tak lain arloji
melingkar di pergelangan
tangan kita ini.
(dikutip dari *Kalam 8*, 1996)

Dari puisi "Dongeng Marsinah" di atas, kita dapat mengetahui bahwa kenyataan yang terjadi di sekitar pembunuhan Marsinah juga dijadikan peristiwa yang dibuat-buat. Penggambaran Marsinah yang kritis digambarkan seperti baris puisi: *jika suka berpikir/jika suka memasak kata*.

Setelah meninggal, manusia akan melanjutkan perjalanannya di alam kubur dan di dunia roh. Sapardi jelas tidak mengetahui perjalanan Marsinah setelah ia mati, karena Sapardi sendiri belum mengalaminya. Di dalam puisi itu, Sapardi secara artifisial menggambarkan perjalanan Marsinah di alam roh. Sapardi juga bercerita tentang tingkah laku malaikat, misalnya, *Malaikat tak suka banyak berkata/ia biarkan gerbang terbuka* atau *Malaikat tak boleh banyak bicara/tapi lihat, ia seperti terluka.* Semua ini dimaksudkan Sapardi untuk menggambarkan betapa tidak adilnya hidup di dunia, betapa menyiksanya dunia ini bagi orang seperti Marsinah, seperti baris: *Ini tentunya surga, bukan?/ Jangan saya diusir/Ke dunia lagi.*

Kita juga bisa melihat bagaimana Mochtar Lubis memanfaatkan kenyataan yang dialaminya saat ia melihat kuli kontrak yang dicambuk. Kenyataan ini ditulisnya dalam cerpen "Kuli Kontrak" seperti yang telah dibahas pada bab sebelumnya.

Kadar kenyataan dalam karya sastra berbeda-beda untuk setiap jenis karya sastra. Untuk karya sastra yang bersifat biografis, autobiografis, historis, atau catatan perjalanan, kadar kenyataan yang ada dalamnya lebih dominan. Bahkan, pengarangnya pun kadang-kadang mengakui kenyataan yang diceritakan dalam karyanya, misalnya cerpen "Sepucuk Surat Nyasar" oleh Ninik Sp. Saiman (pemenang ke III sayembara mengarang cerpen *Gadis* 1986) diangkat setelah dia menerima sepucuk surat berantai, hanya di dalam cerpennya, surat berantai itu sudah dimanipulasi dan diterapkan dalam keluarga lain dengan segala akibatnya. Sedangkan dalam karya sastra lain, terutama karya sastra kontemporer, karya sastra absurd, karya sastra sufi, kenyataan hanya digunakan sebagai latar, bahan mentah, atau digunakan sebagai pemicu lahirnya karya sastra. Karya semacam ini lebih dominan imajinasi sastrawannya.

Bahan yang sama, bisa diolah dan ditanggapi secara berbeda oleh beberapa sastrawan. Bahkan, dengan judul yang sama, uraian karya sastranya bisa berbeda. Lihat saja bagaimana tanggapan beberapa penyair terhadap tanah air!

Indonesia adalah negeri yang indah, subur, dan kaya tambang dan mineral. Keindahan Indonesia tempo dulu dapat ditelusuri dari ungkapan Muhammad Yamin dalam puisinya "Tanah Air" yang bercerita keindahan pulau Sumatra.

Tanah Air
Muhammad Yamin

Pada batasan, bukit Barisan
Memandang aku, ke bawah memandang
Tampaklah hutan rimba dan ngarai;
Lagipun sawah, sungai yang permai;
Serta gerangan, lihatlah pula
Langit yang hijau bertukar warna
Oleh pucuk, daun kelapa;
Itulah tanah, tanah airku
Sumatra namanya, tumpah darahku.

Sesayup mata, hutan semata,
Bergunung bukit, lembah sedikit;
Jauh di sana, di sebelah situ,
Dipagari gunung satu persatu
Adalah gerangan sebuah surga,
Bukannya janat bumi kedua
—Firadus Melayu, di atas dunia!
Itulah tanah yang kusayangi
Sumatra namanya, yang kujunjungi

Pada batasan, bukit Barisan,
Memandang ke pantai, teluk permai;
Tampaklah air, air segala,
Itulah laut, samudra Hindia.
Tampaklah ombak, gelombang pelbagai
Memecah ke pasir, lalu berderai,
Ia memekik, berandai-randai:
"Wahai Andalas, pulau Sumatra,
Harumkan nama, selatan utara!"

Bogor, Juli 1920

Selain menceritakan keindahan Indonesia, puisi Muhammad Yamin di atas berhubungan dengan keadaan masa itu yang masih berupa masa pergerakan. Pemuda-pemuda bergerak melawan penjajahan Belanda dengan mendirikan perkumpulan-perkumpulan. Itulah sebabnya, pandangan Muhammad Yamin terhadap tanah airnya juga terbatas pada tanah air pulau Sumatra. Di dalam puisinya, selain berisi pujian terhadap keindahan alamnya, surga dan firdaus Melayu, juga berisi

harapan pemuda-pemudi masa itu akan munculnya masa kejayaan pada tanah airnya: *—Firadus Melayu, di atas dunia!*

Keindahan dan kekayaan Indonesia juga tecermin dalam puisi Rustam Efendi, "Tanah Air", seperti di bawah ini.

Tanah Air
Rustam Efendi

Berpadang kalifah hijau
Berlembah bekasan danau
Berlangit bertudung awan
Bergunung berbukit berpantai lautan
O, tanah airku yang indah sangat

O, tanah airku yang beta cinta
Di malam menjadi mimpi
Di diang merayap hati
Terkurang madahan sa'ir
Pelagukan ihtisyim-ihtisyim asmara kadir

O, tanah airku yang beta cinta

O, tanah airku yang sangat kaya
Bergoa penyompan logam
Berkolam penerang malam
Bersungai berbatu ratna
Lautan menyimpan harta mutiara

O, tanah airku yang sangat kaya

O, tanah airku yang sangat subur
Bertikar bersawah pada
Berladang berkebun kopi
Berharta di dalam hutan
Membuat usaha bukan buatan

O, tanah airku yang sangat subur

Rakyat Indonesia yang sedang berjuang melawan penjajah, juga tampak pada puisi Sutan Takdir Alisjahbana "Teringat Tanah Air". Harapan akan perbaikan kualitas sumber daya manusia untuk kejayaan Indonesia tampak di dalamnya.

Teringat Tanah Air

Sutan Takdir Alishahbana

Nyanyian, suara pencari yang nyata
Mengetuk pintu alam yang baka
Tetapi ....tetapi
Jangan lalui kemasyuran dan kemewahan
Hiduplah di hadapan Tuhan dan kemanusiaan
Kebaikan dan kejahatan
Yang timbul dari nafsu durhaka
Kebaikan serupa itu, jahat
Kejahatan selalu jahat
Kesucian yang di dalam hati hamburkan ke segenap sanubari

Wahai, anak kita, putri putra
Putra ibu pertiwi Ayah angkasa
Berbuat dan siarkan kemauan Tuhan
Jadikan dia sinar negeri kita
Jadikan mata air sinar dunia

Peursen (1976: 18) mengemukakan tiga tahapan sikap manusia terhadap alam: mistis, ontologis, dan fungsional. Tahap mistis ialah sikap manusia yang merasa dirinya terkepung oleh kekuatan-kekuatan gaib sekelilingnya, yaitu kekuasaan dewa, alam raya, atau kesuburan. Tahap ontologis adalah sikap manusia yang tidak lagi hidup dalam kepungan kekuasaan mistis, melainkan secara bebas ingin meneliti segala ikhwal, untuk menyusun ajaran atau teori. Tahap fungsional adalah sikap dan alam pikiran yang makin tampak dalam manusia modern. Ia lebih mementingkan relasi, bukan distansi.

Ketika kita membicarakan diri sastrawan, ternyata pendapat Peursen di atas ada benarnya. Kita akan melihat ada sastrawan yang masih terkungkung dalam alam mistis. Ada sastrawan yang sudah bisa melepaskan diri dari kungkungan alam mistis. Ada juga sastrawan yang sudah modern dalam menghadapi alam ini. Sutardji Calzoum Bachri pada awal-awal kemunculannya justru kembali pada tradisi. Dalam kumpulan puisinya *O Amuk Kapak* ia menyatakan "Dan kata pertama adalah mantra. Maka menulis puisi bagi saya adalah mengembalikan kata kepada mantra".

Haley (dalam Wahab, 1995) mengklasifikasikan ruang persepsi manusia terhadap sistem ekologi atas sembilan tingkat: *being, cos-*

mos, energy, substance, terrestrial, object, living, animate, dan *human.* Hierarki persepsi manusia terhadap ruang dimulai dari manusia sendiri, karena manusia merupakan lingkungan terdekatnya. Ini merupakan tingkat *human* (manusia). Tingkat di atasnya secara berturut-turut adalah *animate* (makhluk bernyawa) *living* (kehidupan), *object* (objek, misalnya mineral), *terrestrial* (terestrial, misalnya gunung, sungai), *substance* (substansi, misalnya gas), *energy* (energi, misalnya cahaya, api), *cosmos* (kosmos, misalnya matahari, bumi, bulan), *being* (keadaan, misalnya kebenaran, kasih). Ternyata, apa yang diungkapkan sastrawan dalam karya sastranya juga tidak bisa dilepaskan dari klasifikasi ini. Bila kita mencermati kumpulan puisi, kita akan melihat bahwa apa yang dikemukakan sastrawan akan mencerminkan hal ini. Dalam kumpulan puisinya *O Amuk Kapak*, Sutarddji Calzoum Bachri antara lain menulis puisi berjudul "Tragedi Winka & Sihkha" *(being),* "Hujan" *(terrestrial),* "Batu" *(object),* "Daun" *(living),* "Kucing", "Sajak Babi I", "Sajak Babi III", "Lalat", "Gajah dan Semut" *(animate),* dan "Orang yang Tuhan" *(human).* Analisis ini hanya berdasarkan judulnya saja. Bila kita cermati secara mendalam, tentu klasifikasinya semakin banyak dan lebih tepat.

Dalam bidang sastra, hubungan sastrawan dengan semesta ada kaitannya dengan konsep Plato dan Aristoteles tentang kenyataan dan tiruan. Menurut Plato ada beberapa tataran tentang Ada. Yang nyata secara mutlak hanya yang baik. Derajat kenyataan semesta bergantung pada derajat kedekatannya terhadap Ada yang abadi. Dunia empirik hanya dapat mendekatinya lewat mimetik—peneladanan atau pembayangan atau peniruan. Seni (termasuk di dalamnya seni sastra) hanya dapat meniru dan membayangkan hal-hal yang ada dalam kenyataan yang tampak, jadi berdiri di bawah kenyataan itu sendiri (Teeuw, 1984: 220).

Bagi Plato tidak ada pertentangan antara realisme dan idealisme dalam seni: seni yang terbaik lewat mimetik, peneladanan kenyataan mengungkapkan sesuatu makna hakiki kenyataan itu. Maka itu seni yang baik harus *truthful*, benar; dan seniman harus bersifat *modest*, rendah hati. Dia harus tahu bahwa lewat seni dia hanya dapat mendekati yang ideal dari jauh dan serba salah. Seorang tukang dinilai lebih tinggi dari seniman, sebab tukang lebih efisien meniru ide yang mutlak daripada seniman. Lagipula seniman cenderung mengimbau bukan rasio, nalar manusia, melainkan nafsu-nafsu dan emosinya yang menurut Plato justru harus ditekan. Seni menimbulkan nafsu sedangkan manusia yang berasio justru harus meredakan nafsunya.

Anggapan terakhir oleh Aristoteles ditentang dengan pandangan bahwa seni justru menyucikan jiwa manusia lewat proses yang disebut *katharsis*, penyucian. Dengan menimbulkan kekhawatiran dan rasa khas kasihan dalam hati kita karya seni memungkinkan kita membebaskan diri dari nafsu yang rendah; karya seni mempunyai dampak tetapi lewat pemuasan estetik keadaan jiwa dan budi manusia justru ditingkatkan, dia menjadi budiman. Menurut Aristoteles. Seniman tidak meniru kenyataan sebagaimana adanya, tetapi menciptakan dunianya sendiri, dengan probability yang memaksa. Apa yang terjadi dalam ciptaan seniman masuk akal dalam keseluruhan dunia ciptaan itu. Karya seni merupakan cara yang unik untuk membayangkan pemahaman tentang aspek situasi manusia yang tidak dapat diungkapkan dan dikomunikasikan dengan jalan lain (Teeuw, 1984:220—222).

Menurut penganut teori *creatio*, karya seni adalah sesuatu yang pada hakikatnya baru, asli, ciptaan dalam arti yang sungguh-sungguh. Sedangkan penganut teori *mimetik* pada prinsipnya menganggap karya seni sebagai pencerminan, peniruan ataupun pembayangan realitas. Yang kedua ini, misalnya, dianut oleh peneliti sosiologi (psikologi) sastra yang menganggap karya seni sebagai dokumen sosial (psikologi). Dari sosiologi dinyatakan bahwa kenyataan bagi manusia dalam kehidupan sehari-hari adalah kenyataan yang telah ditafsirkan sebelumnya, dan dialami secara subjektif sebagai dunia yang bermakna dan koheren. Hubungan antara seni dan kenyataan bukanlah hubungan searah atau sederhana. Hubungan itu merupakan interaksi yang kompleks dan tak langsung: ditentukan oleh konvensi bahasa, konvensi sosio-budaya, dan konvensi sastra (Teeuw, 1984:224—229).

Menurut Marx dan Engels dalam *The German Ideology*, bukan kesadaran yang menentukan kehidupan, tapi kehidupanlah yang menentukan kesadaran. Bukanlah kesadaran manusia yang menentukan keberadaan mereka namun sebaliknya, keberadaan sosial yang menentukan kesadaran mereka. Hubungan sosial antarmanusia diikat dengan cara mereka memproduksi kehidupan materialnya. Hubungan antara kelas kapitalis dan kelas proletar membentuk *basis ekonomi* atau *infrastruktur*. Dari infrastruktur ini di setiap periode muncul *superstruktur*, yaitu bentuk-bentuk hukum dan politik tertentu, negara tertentu, yang berfungsi untuk melegitimasi kekuatan kelas sosial yang memiliki alat-alat produksi. Superstruktur juga terdiri atas bentuk-bentuk kesadaran sosial yang riil seperti politik, agama, etika, estetika, dan seni (Eagleton, 2002: 4—6).

Seni bagi Marxisme merupakan bagian dari ideologi masyarakat. Memahami masyarakat berarti pemahaman terhadap seluruh proses sosial tempat sastra merupakan bagiannya. Karya sastra merupakan bentuk persepsi (cara khusus dalam memandang dunia) dan memiliki relasi dengan cara memandang realitas yang menjadi ideologi sosial suatu zaman. Memahami karya sastra adalah memahami hubungan taklangsung antara karya sastra dengan dunia ideologis tempat karya itu berada yang muncul pada unsur-unsur karya sastra (Eagleton, 2002: 6—7).

Hubungan antara seni dan kenyataan merupakan interaksi yang kompleks dan tak langsung, karena ditentukan oleh konvensi bahasa, konvensi sosio-budaya, dan konvensi sastra. Hubungan ini merupakan interaksi dan saling memengaruhi. Konvensi tidak terjadi tanpa dipengaruhi oleh kenyataan. Kenyataan berpengaruh dan mengarahkan terjadinya konvensi. Sebaliknya, pengamatan dan penafsiran kenyataan diarahkan pula oleh konvensi tersebut. Interaksi itu dijadikan prinsip semiotik utama: pembaca selalu harus bolak-balik antara kenyataan dan rekaan, antara mimetik dan creatio. Membaca teks sebagai pencerminan kenyataan belaka pasti menyesatkan, tetapi sebaliknya membaca teks sebagai rekaan murni juga keliru (Teeuw, 1984:229—230).

3.2 Sastrawan dan Pancaindra

Apa yang disampaikan sastrawan tidak bisa dilepaskan dari apa yang telah diindranya, baik yang dilihat, didengar, diraba, dicium, atau dirasakan. Berikut ini akan diberikan sedikit ilustrasi tentang hubungan sastrawan dengan apa yang telah diindranya.

Banyak sastrawan yang memasukkan hasil pengamatannya ke dalam karya sastra. Budi Darma dalam novelnya *Olenka*, banyak memasukkan unsur pengamatan ke dalam novelnya. Hal ini, misalnya, tampak pada pengakuannya (dalam halaman 228 novel ini).

> Saya pernah tercangkul semalam suntuk di stasiun bus Indianapolis dalam perjalanan saya dari Aliquippa Pensylvania ke Bloomington Indiana akibat badai salju. Beberapa pengamatan saya waktu itu saya cantumkan dalam novel ini. Adegan adu-tangan tidak saya angkat dari pengalaman saya tersebut, akan tetapi dari novel pendek Heming Way *The Old Man and The Sea* (1952), yaitu ketika Santiago sedang beradu tangan dengan seorang Negro di sebuah kedai berlampu minyak-tanah di Afrika.

Ali Akbar Navis mendapatkan ide untuk menulis novel *Kemarau* setelah ia melihat film "Naked Island". Novelnya *Saraswati, Si Gadis dalam Sunyi* idenya didapat Navis dari melihat film "Johny Belinda". Ide cerpen "Angin dari Gunung" timbul ketika dia bertemu dengan laki-laki yang tangannya buntung akibat Perang Kemerdekaan. Ide cerpen "Pelamar" muncul ketika Navis melihat seorang anak muda tamatan SMA yang mencari pekerjaan di kantor tempatnya bekerja.

Wildan Yatim juga banyak mengangkat hasil penglihatannya ke dalam karya sastranya. Cerpennya "Berakhir di Jakarta" temanya timbul setelah dia menjenguk seorang kawan sekampungnya dari Sumatra Barat yang mengidap kanker payudara. Cerpen "Kebun di Tanjung" peristiwa dasarnya diangkat ketika dia lewat di depan kebun jagung. Cerpen Wildan Yatim lainnya, "Pulang" idenya muncul ketika dia melihat seorang laki-laki datang berlari ke rumahnya untuk minta perlindungan kepada orang tuanya karena dikejar seorang perempuan.

Apa yang dilihat oleh sastrawan tidak hanya terbatas pada dunia di sekelilingnya atau peristiwa yang dilihatnya. Sastrawan bisa mendapat ide dari membaca, baik membaca bebas maupun membaca karya sastra orang lain. Bahan karangan yang diperoleh sastrawan dari membaca karya sastra orang lain itu bisa berupa kata, beberapa kata, satu kalimat, judulnya, isi ceritanya. Itulah sebabnya, di dalam karya sastra seorang sastrawan, sering terdapat kutipan, kalimat, atau kata-kata dari karya orang lain. Bisa juga terjadi, seorang sastrawan yang tidak puas terhadap karya yang dibacanya. Untuk itu, kemudian sastrawan tersebut menulis karya sastra.

Hampir semua sastrawan suka membaca sebelum mereka menjadi sastrawan. Gejala semacam ini bias kita lihat, misalnya, pada diri Sutan Takdir Alisjahbana, A.A. Navis, Trisnoyuwono, Wildan Yatim, Nh. Dini, Ajip Rosidi, Julius R. Siyaranamual, dan Arswendo Atmowiloto.

Subagio Sastrowardoyo selain membaca karya pengarang Indonesia, ia juga sudah membaca karya Grace Perry, Colin Wilson, Rimbaud, Baudelaire, Aldous Huxley. Ali Akbar Navis sering membaca cerita pendek dan cerita bersambung yang ada di *Panji Islam, Pedoman Masyarakat, Mimbar Indonesia, Gema Suasana, Horison,* dan *Kisah*. Itulah sebabnya, ia banyak berkenalan dengan karya-karya Idrus, asrul Sani, Chairil Arwar, H.B. Jassin, Dostoyevski, Pramoedya Ananta Tour, Motinggo Boesje, Taufik Ismail, Asrul Sani dan Mochtar Lubis.

Budi Darma suka membaca apa saja, terutama karya sastra atau hal-hal yang berkaitan dengan karya sastra. Ada beberapa hasil bacaan Budi Darma yang menjadi pemicu lahirnya karya sastranya atau masuk ke dalam karya sastranya. Sajak Coleridge "Kubla Khan" masuk dalam cerpennya "Kritikus Adinan". Cerpen Anton P. Chekhov berjudul "The Darling" menjadi salah satu pemicu lahirnya novel *Olenka*.

Banyak karya sastra atau buku yang dibaca Budi Darma yang masuk ke dalam novelnya yang berjudul *Olenka*. Hasil bacaan Budi Darma yang masuk ke dalam novel *Olenka* antara lain adalah sajak "The Flea" karya John Donne, novel *Women in Love* karya D.H. Lawrence, "Derai-derai Cemara", "Kesabaran", Senja di Pelabuhan Kecil", dan "Kerikil Tajam dan Yang Terempas dan Terkandas" karya Chairil Anwar, novel *L'Immoraliste* (1902) karya Andre Gide, novel *The Sun Also Rises* (1926) karangan Hemingway, roman *The Leather Stocking Tales* karya James Fernomore Cooper, novel *Vanity Fair* oleh William Makepeace Thakeray, sajak "The Waste Land (1922) karya T.S. Eliot, *Antic Hay* (1923) karya Aldous Huxley, *A Passage to India* (1924) karya E.M., Forster "Manu" karya P.S. Rege (Roop Katthak), *Jane Eyre* karya Emil Bronte, cerpen karya Peter Leech (judulnya lupa), novel Perry Miller, cerpen dan novel Nathaniel Hawthorne, *Al Quran* (surat Albaqara ayat 62 dan ayat 284), *Julius Caesar* oleh William Shakespeare, cerpen Tolstoy "Tuhan Melihat Kebenaran, Akan Tetapi Menunggu", *Tempo*, no. 27 Tahun IX, 1 September 1979.

Banyak karya sastra atau buku yang dibaca Budi Darma yang masuk ke dalam novelnya yang berjudul *Rafilus*. Hasil bacaan Budi Darma yang masuk ke dalam novel *Rafilus* antara lain sajak "Sebab Dikau" dan "Padamu Jua" Karya Amir Hamzah, *Filsafat Ilmu* karangan Jujun S. Suriasumantri, *Pengantar Ilmu Sastra* karangan Jan van Luxemburg dkk., *The Prophet* karangan Kahlil Gibran, Baratayuda, dan cerpen karya Trisno Yuwono, *Mahabarata*, *Al Quran* (Al Isra ayat 40 dan 50, Al A'raaf ayat 187), Kitab Perjanjian Lama (Genesis), "Cintaku Jauh di Pulau" karya Chairil Anwar, novel *Ibu Kita Raminten* karangan Muhammad Ali, sajak "Heidenroslein" karya Johann Wolfgang Goethe.

Saat akan pergi ke Sumbawa dengan pesawat terbang, seseorang luar biasa takut karena cuaca buruk. Beberapa hari yang lalu, ia membaca surat kabar. Di dalam surat kabar tersebut diberitakan ada pesawat terbang yang mengalami kecelakaan saat mendarat hingga menabrak kuburan. Ia membayangkan hal itu terjadi padanya. Ia berpikir, beginikah rasanya orang yang sedang menghadapi kematiannya. Ia ingin

minta maaf kepada semua orang, tetapi ini tidak mungkin dilakukan karena ia tidak mengenal orang-orang yang terbang bersamanya. Ia ingin berdoa, tetapi orang yang berada di sampingnya selalu mengajaknya berbicara. Ketakutan orang ini dituangkan dalam puisinya seperti di bawah ini.

Penerbangan ke Sumbawa

ada kabar pesawat terbang yang sudah lelah
berjalan bersama penumpangnya
memasuki pintu tanda
di sebelah bandara
hingga memasuki kuburan di sana

aku mendapat tugas ke sumbawa
naik pesawat terbang
di cuaca hujan dan angin

bagai menunggu hukuman di depan mata
semua kulihat bagai dunia maya

orang-orang menjadi sahabat
sudah lama tidak berjumpa
kuingin maaf atas semua dosa
yang terjadi hanya bertegur sapa

saat pesawat mengepakkan sayapnya
kuingin sekadar berdoa
tapi teman sebelah mengajakku tertawa

kulihat ketidakberdayaan sempurna
di tengah mega aku bukan burung perkasa
di atas laut aku bukan ikan samudra
ketika mendarat
aku merasa lega dari segala prasangka
tapi bukankah nanti
juga memasuki pintu tanda yang kurang lebih sama
dalam cara yang begitu rahasia

(Wahyudi S.)

Dalam puisi, apa yang dilihat oleh penyair bisa muncul dalam bentuk imaji penglihatan. Sebagai contoh, bisa dilihat pada puisi di bawah ini.

Terbang Pulang dari Sumbawa

ada beban yang ingin kubagi
kepada laut yang ada di bawah sana
yang tak tahu di mana bertemunya dengan kaki langit

kutakmampu menangkap makna
keriput-keriput di atas air yang membiru
adakah itu tanda usiamu
adakah lelah sudah menyatu
atau justru itu tanda
seperti yang kutemui pada keriput ibu
yang begitu teduh

(Wahyudi S.)

Apa yang dituangkan sastrawan dalam karya sastranya juga bisa berasal dari pendengarannya. Ide cerpen "Robohnya Surau Kami" muncul ketika A.A. Navis mendengar cerita M. Syafei kepada bosnya tentang orang Indonesia yang masuk neraka karena malasnya. Ide cerpen "Pemburu dan Srigala" muncul setelah A.A. Navis mendengar cerita Dahlan Jambek tentang keadaan Soekarno yang dirongrong oleh srigala di sekitarnya. Ide cerpen "Jodoh" timbul setelah cerita wisran Hadi tentang laporan Hamid Jabbar setelah menikah.

Hasil dari apa yang didengar sastrawan yang dituangkan dalam puisinya, bisa menghasilkan kata-kata konkret dan menimbulkan imaji pendengaran.

Kerja

Bangun jam empat pagi
Tidak ada suara di luar rumah
Hanya tetes air dari kran yang bocor di atas tempat cucian
Menghitung mendetik-detik
Tapi mengapa aku mendengar ramai orang menagih kerja yang belum selesai

(Wahyudi S.)

Banyak ide atau hal-hal yang didengarkan Budi Darma yang masuk ke dalam karya sastranya. Budi Darma pernah mendengarkan pembicaraan dalam NPR (*National Public Radio*) mengenai orang-orang genius yang mempunyai jaringan sel otak yang khusus. Pembi-

caraan ini mengenai komponis-komponis Bach, Beethoven, dan Chopin. Kalau tidak salah, ia mendengarkan pembicaraan ini pada musim gugur tahun 1979 dan masuk ke dalam novel *Olenka* (Darma, 1986: 230). Dari radio yang sama, dia mendengar mengenai pemalsu lukisan yang mendadak menjadi kaya lebih kurang tiga bulan sebelum dia menulis *Olenka*. Hal ini masuk dalam *Olenka* (Darma, 1986:232). Dari radio itu Budi Darma juga pernah mendengar mengenai sebuah percobaan terhadap tanaman. Dalam percobaan ini setiap hari sekelompok tanaman disirami orang-orang gila, sementara sekelompok tanaman lain disirami oleh orang-orang waras. Tanaman yang dirawat orang-orang waras dapat tumbuh dengan baik, sedangkan yang diserahkan kepada orang-orang gila menjadi bengkang-bengkong. Percobaan ini masuk dalam *Rafilus* (Darma, 1988:112 dan 197). Budi Darma sering mendengarkan musik dan hal ihwal yang berkaitan dengan musik, sehingga masalah musik masuk dalam novelnya *Ny. Talis*. Ia sering mendengarkan perihal penyakit dan kesehatan, sehingga masalah penyakit dan kesehatan masuk dalam novelnya *Olenka* dan *Ny. Talis*.

Sastrawan juga bisa menuangkan hasil peciumannya di dalam karya sastranya. Perhatikan contoh puisi di bawah ini yang menimbulkan imaji penciuman.

Awal April

Hujan mulai enggan turun membersihkan debu-debu rumah kotaku
Luka banjir yang kemarin belum lagi sembuh
Deru kemarau sudah tercium baunya meski masih jauh
Apakah embun pagi perlahan meninggalkan ujung-ujung daun
sedang yang kemarin tidak mungkin aku saksikan kembali
Basah di kaki oleh rumput pekarangan sudah hilang jejaknya

Semoga saja sumur dan mata air tetap mengalir

(Wahyudi S.)

Banyak sastrawan yang memasukkan pengalamannya ke dalam karya sastranya. Pada waktu menulis *Olenka,* Budi Darma sudah terbang beberapa kali dengan pesawat kecil dan balon udara. Pengalaman ini melebur ke dalam *Olenka* (Darma, 1982:126—127). Suasana Halloween yang berkali-kali dialaminya di Amerika memberi inspirasi

kepada Budi Darma untuk menulis mimpi ibu Olenka dalam novel *Olenka*.

Novel *Olenka* secara keseluruhan merupakan pencerminan pengalaman dan penghayatan Budi Darma terhadap kehidupan di Amerika. Kumpulan cerpennya *Orang-orang Blomington* mencerminkan pengalaman dan penghayatannya di Bloomington. Ide novel *Ny. Talis* yang berprofesi sebagai perias pengantin, timbul ketika Budi Darma diminta untuk memberikan sambutan pada acara pernikahan dan ketika dia menyaksikan wanita perias pengantin.

Pada waktu kecil, Budi Darma tinggal di sebuah kota kecil di Jawa Tengah. Almarhum ayahnya bekerja menjadi pegawai kantor pos di sana. Pada waktu itu di sana ada sepasang suami-istri yang menginginkan mempunyai anak laki-laki, tetapi ternyata anaknya perempuan. Sampai anak ini besar, dia tetap mengenakan pakaian laki-laki untuk melampiaskan keinginan orang tuanya. Pengalaman Budi Darma ini masuk ke dalam *Olenka*. Sebelum menulis *Olenka*, putra Budi Darma disunat karena alasan medis. Hal ini masuk dalam *Olenka* (Darma, 1986:231).

Pengalaman yang masuk ke dalam novel *Rafilus* sebagai berikut. Pertama, pengalamannya waktu kecil berlibur di rumah kakeknya. Bersama beberapa teman, kadang-kadang dia bermain-main dekat rel kereta api atau lori pengangkut tebu. Kalau mereka bermain-main dekat rel kereta api dan kebetulan ada kereta api akan lewat atau sudah lewat, mereka menempelkan kuping pada rel, untuk memperkirakan jarak antara mereka dengan kereta api. Pada waktu itu, belum ada kereta api secepat sekarang. Kalau mereka bermain-main dekat rel lori dan kebetulan ada lori akan lewat, dengan seizin masinis, mereka menggilaskan paku untuk dijadikan pisau mainan. Kedua, pengalaman Budi Darma waktu masih kecil di Kudus. Di Kudus masih banyak pohon kelapa, karena itu banyak tupai. Tidak jarang tupai berkeliaran di pekarangan, kadang-kadang menjenguk rumah. Budi Darma heran, dalam keadaan begitu banyak tupai, banyak tetangganya yang suka memelihara tupai. Semua tupai dipelihara di dalam kurungan berputar (Darma, 1988:193—194). Ketiga, pengalaman Budi Darma ketika diundang oleh seseorang untuk menghadiri pesta di rumahnya. Banyak tamu merasa tersinggung karena tuan rumah mengerahkan sekian banyak kamera untuk merekam mereka. Keempat, pengalamannya beberapa kali diundang makan malam oleh Konsul Jenderal Jepang (Darma, 1988:193).

Pengayaan Bab 3

Apakah pengetahuan Anda semakin bertambah dengan membaca bab 3 buku ini? Untuk mengetahui seberapa banyak pengetahuan Anda tentang sastrawan dan semesta, Anda bisa mengerjakan tugas di bawah ini, semoga sukses!

1. Bagaimanakah hubungan sastrawan dengan alam?
2. Bagaimanakah hubungan karya sastra dengan perkembangan yang terjadi di dunia?
3. Sastrawan sering memanipulasi kenyataan yang ada ke dalam karya. Bagaimanakah bentuk manipulasi itu? Carilah bukti karya sastra yang memanipulasi kenyataan dengan salah satu cara yang Anda sebutkan!
4. Sastrawan tidak begitu saja menuliskan kenyataan yang dia hadapi. Mereka menafsirkan kembali kenyataan itu sesuai dengan pandangannya. Berikan bukti tentang pendapat ini!
5. Kadar kenyataan dalam karya sastra berbeda-beda untuk setiap jenis karya sastra. Setujukah Anda dengan pendapat ini? Jelaskan pendapat Anda!
6. Carilah sebuah puisi yang menunjukkan bahwa puisi itu berasal dari tanggapan indra pendengaran penyairnya!
7. Carilah sebuah cerita pendek yang menonjol dalam menggambarkan latar tempat! Apakah hal ini menunjukkan kemampuan sastrawannya dalam menuangkan pengalaman yang berkenaan dengan indra penglihatannya? Jelaskan jawaban Anda!
8. Bagaimana pendapat Anda tentang pandangan Plato yang menyatakan bahwa seorang tukang dinilai lebih tinggi dari seniman, sebab tukang lebih efisien meniru ide yang mutlak daripada seniman?
9. Menurut penganut teori *creatio*, karya seni adalah sesuatu yang pada hakikatnya baru, asli, ciptaan dalam arti yang sungguh-sungguh. Bagaimana pendapat Anda terhadap pandangan ini?
10. Menurut penganut teori *mimetik*, karya seni adalah pencerminan, peniruan, ataupun pembayangan realitas. Setujukah Anda dengan pandangan ini? Jelaskan jawaban Anda!

Sastrawan dan Karya Sastra

Karya sastra adalah anak kehidupan kreatif seorang penulis dan mengungkapkan pribadi pengarang (Selden, 1985:52).

Kalau kita berbicara tentang studi sastra, hal yang tidak boleh ditinggalkan adalah pembicaraan tentang karya sastra itu sendiri. Tanpa ada karya sastra, kita tidak mungkin berbicara tentang studi sastra.

Sastra lahir oleh dorongan manusia untuk mengungkapkan diri, tentang masalah manusia, kemanusiaan, dan semesta (Semi, 1993:1). Sastra adalah pengungkapan masalah hidup, filsafat, dan ilmu jiwa. Sastra adalah kekayaan rohani yang dapat memperkaya rohani. Sastrawan dapat dikatakan sebagai ahli ilmu jiwa dan filsafat yang mengungkapkan masalah hidup, kejiwaan, dan filsafat, bukan dengan cara teknis akademis melainkan melalui tulisan sastra. Perbedaan sastrawan dengan orang lain terletak pada kepekaan sastrawan yang dapat menembus kebenaran hakiki manusia yang tidak dapat diketahui tertembus oleh orang lain (Darma, 1984: 52—66).

Sastra selain sebagai sebuah karya seni yang memiliki budi, imajinasi, dan emosi, juga sebagai karya kreatif yang dimanfaatkan sebagai konsumsi intelektual dan emosional. Sastra yang telah dilahirkan oleh sastrawan diharapkan dapat memberi kepuasan estetik dan intelektual bagi pembaca. Tetapi seringkali karya sastra tidak mampu dinikmati dan dipahami sepenuhnya oleh sebagian pembacanya. Dalam hubungan ini perlu adanya penelaah dan peneliti sastra (Semi, 1993:1).

Dalam bab ini, kita akan membahas (1) problematika menentukan karya sastra, (2) ciri-ciri karya sastra, (3) karya sastra yang baik, dan (4) hubungan sastrawan dengan karya sastra.

4.1 Problematika Menentukan Karya Sastra

Apakah karya sastra itu? Banyak orang yang mencoba untuk memberikan pandangannya tentang pengertian karya sastra. Masing-masing orang memberikan pengertian yang berbeda. Perbedaan pengertian itu selain disebabkan oleh beragamnya jenis dan bentuk karya sastra, juga disebabkan oleh perbedaan sudut pandang yang berbeda (Aminuddin, 2001:15; Siswanto dan Roekhan, 1991). Sebelum kita lanjutkan pembahasannya, perhatikanlah kedua kutipan ini.

Kutipan 1

Selagi Bisa
(Wahyudi S.)

menangislah
selagi bisa
sebab saudara kita di Aceh
sudah kehabisan air mata

makan minumlah
selagi bisa
sebab saudara kita di Aceh
sejenak lupa akan haus laparnya
oleh sekadar mencari anak
oleh sekadar mencari suami
oleh sekadar mencari istri
atau ibu bapak
itupun kalau bisa

pandangilah setiap jengkal wajah sanak saudara kita
selagi bisa
sebab saudara kita di Aceh
hanya melihat mayat sanak saudaranya,
itupun kalau bisa

Kutipan 2

Hadapi dengan Senyuman
(Ahmad Dhani)

hadapi dengan senyuman
semua yang terjadi
biar terjadi
hadapi dengan tenang jiwa
semua kan baik baik saja

bila ketetapan Tuhan
sudah ditetapkan
tetaplah sudah
tak ada yang bisa merubah
dan takkan bisa berubah

relakanlah saja ini
bahwa semua yang terbaik
terbaik untuk kita semua
menyerahlah untuk menang

Jika kita mencermati kutipan 1 dan 2, kita akan setuju bahwa kutipan 1 berbeda dengan kutipan 2. Meskipun tidak tahu tentang namanya, kita akan menyatakan bahwa kutipan 1 untuk dibacakan atau dideklamasikan, sedangkan kutipan 2 untuk dinyanyikan. Kita akan mengetahui bahwa ragam bahasa yang digunakan seperti dalam kutipan 1 tidak sama dengan ragam bahasa yang digunakan pada saat kita berbicara dengan teman-teman, ibu, dan saudara kita.

Kita akan menerima tanpa protes isi dan bahasa kutipan-kutipan di atas. Persoalan yang timbul, apakah kutipan-kutipan di atas merupakan karya sastra? Atau dengan kata lain, apakah karya sastra itu?

Permasalahan yang terkandung dalam pertanyaan di atas ternyata cukup kompleks. Yang manakah yang merupakan karya sastra antara kutipan 1 dengan kutipan 2 (yang dalam kenyataannya merupakan syair lagu), atau keduanya bukan karya sastra? Apakah syair-syair lagu Ebit G. Ade dan Katon Bagaskara yang 'puitis' itu juga termasuk karya sastra?

Orang mengakui bahwa kitab *Arjuna Wiwaha* karya Empu Kanwa adalah karya sastra. Bagaimana dengan novel *Arjuna Mencari Cinta* dan *Arjuna Wiwaha Ha Ha* karya Yudhistira Ardi Nugraha? Bagaimana

pula dengan cerpen-cerpen (populer) yang ada di majalah remaja *Gadis, Femina, Anita Cemerlang, Aneka;* novelet di majalah *Kartini, Sarina,* apakah juga termasuk karya sastra? Sudah banyak orang yang berusaha untuk memberikan jawaban terhadap pertanyaan tentang hakikat karya sastra, tetapi banyak yang tidak memuaskan.

Ada beberapa problematika dalam mendefinisikan karya sastra. Problematika itu bersumber pada beberapa hal. Pertama, kebanyakan orang mendefinisikan karya sastra dalam satu definisi yang umum. Bukan berarti tidak boleh mendefinisikan karya sastra secara umum, tetapi perlu dipertimbangkan adanya kenyataan bahwa ada berbagai jenis karya sastra. Keberadaan karya sastra lebih tepat jika didekati dengan klasifikasi seperti yang dilakukan dalam ilmu biologi, yakni pembagian *kelas, spesies, ordo*, dsb. Bukan berarti bidang sastra harus menggunakan nama-nama seperti yang mereka gunakan, tetapi prinsip kerjanya yang harus ditiru.

Selain bersifat umum, karya sastra juga bersifat khusus, bahkan perseorangan. Bersifat umum, karena semua karya sastra seharusnya dapat dibedakan dengan bentuk hasil-hasil seni atau kebudayaan lainnya, seperti seni patung, tari, lukis, rupa, pidato. Karya sastra bersifat khusus karena karya sastra bisa dibedakan atas puisi, prosa, atau drama. Kita akan setuju bila masing-masing jenis karya sastra itu antara yang satu dengan lainnya tidak sama. Hal inilah yang menyebabkan orang gagal jika akan mendefinisikan karya sastra secara umum. Terlebih lagi bila kita mau membagi-bagi lagi. Puisi dapat dibedakan atas puisi naratif, ekspresif, impresif, ode, atau jenis puisi yang lainnya. Prosa dapat dibedakan atas cerpen, novelet, novel, roman, atau jenis pembagian lainnya.

Kedua, definisi karya sastra hanya didasarkan pada satu sudut pandang saja. Kita tidak mendefinisikan karya sastra berdasarkan situasi kesusastraan: *sastrawan-karya sastra-alam-pembaca*. Sebagai contoh, dalam hubungannya karya sastra dengan alam, ada orang menyatakan bahwa karya sastra adalah sebuah ciptaan, sebuah kreasi, bukan pertama-tama sebuah imitasi. Ternyata definisi yang demikian juga terdapat dalam laporan di koran-koran yang ditulis secara kreatif, misalnya laporan Emha Ainun Nadjib tentang peristiwa Tragedi Terowongan Mina. Meskipun mirip dengan sebuah cerpen, masyarakat tidak menamakan cerita Emha Ainun Nadjib sebagai karya sastra.

Ketiga, dalam mendefinisikan hakikat karya sastra, definisi hanya didasarkan pada definisi evaluatif. Orang mendefinisikan dengan me-

masukkan keinginan untuk menilai apakah sebuah karya tulis termasuk karya sastra yang baik atau tidak. Hal ini pula yang menyebabkan kegagalan orang untuk mengakui *Arjuna Mencari Cinta* dan *Arjuna Wiwaha Ha Ha* karya Yudhistira Ardi Nugraha sebagai karya sastra. Di lain pihak, kitab *Arjuna Wiwaha* karangan Mpu Kanwa dimasukkan dalam karya sastra. Hal yang sama juga terjadi pada nasib cerpen-cerpen di kumpulan cerpen remaja seperti *Aneka* dan *Anita Cemerlang*, maupun cerpen di *Gadis, Nova*.

Keempat, banyak definisi karya sastra di Indonesia diambil dari contoh-contoh dan definisi-definisi karya sastra Barat. Sejarah dan perkembangan sastra di Barat berbeda dengan sejarah dan perkembangan sastra di Indonesia. Estetika yang dianut orang Barat juga tidak selalu sama dengan yang kita anut. Apalagi, di Barat terlebih dahulu mengalami kemajuan di bidang tradisi tulis. Oleh karena itu, definisi yang diambil dari Barat tidak atau kurang memperhatikan bentuk-bentuk khusus dari karya sastra yang kita miliki. Kita memiliki sastra yang mempunyai estetika tersendiri. *Tembang* di Jawa, misalnya, mempunyai *laras, guru lagu, guru wilangan,* atau kriteria keindahan yang berbeda dengan di dunia Barat.

4.2 Ciri Umum Karya Sastra

Dengan mempertimbangkan problematika dalam mendefinisikan karya sastra di atas, maka dalam tulisan ini, hakikat karya sastra dicoba untuk dilihat dalam kerangka komunikasi karya sastra secara menyeluruh yakni sastrawan-karya sastra-alam-pembaca. Ciri umum pengertian karya sastra adalah sebagai berikut.

Pertama, sebuah karya dapat dikatakan sebagai (calon) karya sastra bila ada niat dari sastrawan untuk menciptakan karya sastra. Pada dasarnya, karya sastra adalah semua karya yang dimaksudkan oleh sastrawan sebagai karya sastra dan mempunyai potensi untuk menjadi karya sastra. Disebut mempunyai potensi karena masih harus memperhatikan konvensi sastra, konvensi bahasa, dan konvensi budaya. Karya sastra adalah ekspresi pengarangnya. Tidak bisa dipungkiri bahwa yang menulis karya sastra adalah sastrawan. Griffith (1982: 17—18) mengartikan karya sastra sebagai hasil ekspresi individual penulisnya. Kepribadian, emosi, dan kepercayaan penulis akan tertuang dalam karya sastranya.

Meskipun berangkatnya dari sejarah, pengalaman pribadi, dan pengalaman orang lain, sebuah karya mampu menjadi karya sastra karena memang dimaksudkan oleh pengarang sebagai karya sastra. Sebagai contoh, novel *Mutiara* karya Nur St. Iskandar (yang merupakan novel sejarah tentang pahlawan wanita Aceh, Tjut Mutiah); *Surapati* (1950) dan *Robert Anak Suropati* (1953) yang ditulis oleh Abdul Muis (yang berupa novel sejarah); *Kenang-kenangan Hidup* (autobiografi) dan *Ayahku* (biografi) karya Hamka; semuanya dianggap sebagai karya sastra, karena dimaksudkan pengarangnya sebagai karya sastra. Hal ini akan berbeda dengan buku *Rendra: Karya dan Dunianya, A.A. navis: Karya dan Dunianya, Budi Darma: Karya dan Dunianya,* meskipun berangkat dari pengalaman pribadi, tulisan itu bukanlah karya sastra, karena tidak dimaksudkan sebagai karya sastra. Perhatikan puisi eksperimental "Pil" karya Sutardji Calzoum Bachri yang diperhitungkan sebagai karya sastra.

PIL

memang pil seperti pil macam pil walau pil
hanya pil hampir pil sekadar pil ya toh pil
meski pil tapi tak pil adalah pil
pil pil pil mengapa gigil?

Aku demam pil bilang
Obat jadi barah
Apakah pasien?
Tempeleng!

Hal ini akan berbeda bila tulisan itu tidak dimaksudkan sebagai puisi. Cobalah puisi "Pil" karya Sutardji Calzoum Bachri di atas Anda bandingkan dengan dengan kutipan karya Budi Darma di bawah ini!

Bapa lodang keluar lawang lantas terbuang
saya bilang pacar saya bilang pencar lantas kaki
naik layar tarik cerita saya memekik saya punya
mata mendelik

atau bandingkan dengan kutipan di bawah ini!

sajakku
sajakku
sajakku

lahir
lahir
lahir
dari pacarku
pacarku
pacarku

Kedua kutipan di atas diambil dari tulisan Budi Darma di *Solilokui* (1984:73) tidak bisa dikategorikan sebagai karya sastra karena Budi Darma tidak bermaksud membuatnya sebagai karya sastra, walaupun sepintas mempunyai kesamaan dengan puisi Sutardji. Meskipun demikian hal-hal yang terlalu ekstrem tidak akan diterima atau diragukan sebagai karya sastra, meskipun pengarangnya adalah seorang sastrawan dan menyatakan bahwa itu karya sastra, seperti karya Danarto berikut ini.

Kedua, karya sastra adalah hasil proses kreatif. Karya sastra bukanlah hasil pekerjaan yang memerlukan keterampilan semata seperti membuat sepatu, kursi, atau meja. Karya sastra memerlukan perenungan, pengendapan ide, pematangan, langkah-langkah tertentu yang akan berbeda antara sastrawan satu dengan yang lainnya. Proses kreatif yang dilakukan oleh Ahmad Tohari akan berbeda dengan yang dilakukan oleh Ramadhan KH, Ajip Rosidi, A.A Navis, Putu Wijaya, Chairul Harun, atau Mochtar Lubis. Demikian juga dengan sastra-sastra lisan. Karya sastra memerlukan bakat, intelektual, wawasan kesastraan, sikap terbuka, jujur, dan syarat lainnya.

Pada abad ke-18, pada masa Romantik, perhatian terhadap sastrawan sebagai pencipta karya sastra menjadi dominan. Karya sastra adalah anak kehidupan kreatif seorang penulis dan mengungkapkan pribadi pengarang (Selden, 1985:52). Menyimak hal-hal semacam ini menyebabkan pentingnya peranan sastrawan dalam kajian sastra (Junus, 1985; Eneste, 1984).

Ketiga, Karya sastra diciptakan bukan semata-mata untuk tujuan praktis dan pragmatis. Meskipun di dalam karya sastra terdapat ajaran

moral, karya sastra tidak seperti mata pelajaran moral di sekolah-sekolah. Meskipun di dalam karya sastra terdapat ajaran agama dan filsafat, tetapi karya sastra tidak sama dengan buku-buku agama dan tidak sama buku-buku filsafat. Hal ini juga berlaku bagi karya sastra hiburan. Karya sastra hiburan yang dimaksud di sini seperti yang terdapat di kumpulan cerpen remaja seperti *Aneka, Anita Cemerlang,* serta puisi yang diciptakan oleh remaja-remaja dan anak-anak. Semuanya dapat dimasukkan ke dalam golongan karya sastra. Tentu saja, penggolongan ini tanpa mempersoalkan apakah karya sastra tersebut berbobot ataukah tidak.

Keempat, bentuk dan gaya karya sastra khas. Khas di sini dimaksudkan sebagai bentuk dan gaya yang berbeda dengan bentuk dan gaya nonsastra. Khas di sini juga masih harus dibedakan atas genre karya sastra (puisi, prosa, dan drama) yang masing-masing jenis memang mempunyai bentuk tersendiri. Kekhasan bentuk dan gaya ini akan dibahas lebih mendalam pada pembicaraan tentang jenis-jenis karya sastra. Bentuk dan gaya karya sastra yang khas ini mempunyai hubungan yang erat dengan pembaca. Perhatikan kutipan di bawah ini!

> Bikin sabun yang banyak busa
> Sabun berbusa manjur cucinya
> Siapa yang rajin berpuasa
> Akan jadi jernih pikirannya

Pertama kali mendengar bahasa seperti pada kutipan di atas, orang akan merasa aneh. Bila mereka suka pada bahasa semacam itu, maka ragam itu akan dipakai di masyarakat untuk berbagai keperluan. Akhirnya masyarakat menamakan hasil karya seperti itu sebagai *pantun*. Konvensi pantun akhirnya berakar dalam budaya ide (budaya yang berada dalam alam pikiran manusia) masyarakat. Perubahan sedikit saja terhadap konvensi yang ada, merupakan *deviasi* atau penyimpanan terhadap konvensi. Deviasi-deviasi ini bisa diterima oleh masyarakat, dan bisa ditolak. Jika diterima, maka penyimpangan yang terjadi akan menjadi *inovasi* bagi konvensi yang ada. Dalam jumlah yang banyak, maka inovasi-inovasi itu akan menjadi konvensi baru. Itulah sebabnya, ada perkembangan mulai dari bentuk dan gaya puisi lama sampai puisi kontemporer yang mampu diterima oleh masyarakat pembaca. Dalam perkembangan karya sastra selalu ada alur *konvensi-deviasi-inovasi-konvensi*. Selain mengenal pantun, sekarang kita menge-

nal syair, gurindam, talibun, soneta, puisi konkret, puisi kontemporer, puisi pedalaman, atau jenis puisi lainnya.

Kelima, bahasa yang digunakan dalam karya sastra khas. Memang tidak menutup kemungkinan adanya kesamaan bahasa dalam karya sastra dengan bahasa yang digunakan dalam kehidupan sehari-hari. Bahkan, bahasa karya sastra juga diambil dari bahasa sehari-hari. Yang perlu diingat, dalam penerimaan pembaca, bahasa karya sastra diterima secara berbeda dengan bahasa sehari-hari. Hal ini sebagai akibat dari adanya konvensi yang sudah diterima pembaca. Bahasa yang ada di dalam karya sastra telah mengalami *deviasi* (penyimpangan) dan *distorsi* (pemutarbalikan) dari bahasa praktis sehari-hari. Bahasa praktis digunakan untuk tindak komunikasi, sedangkan bahasa sastra tidak mempunyai fungsi praktis.

Dari segi pengarang ada usaha *deotomatisasi* dan *defamiliarisasi* bahasa. Bahasa yang sudah biasa (*otomatis*) dan dikenal (*familiar*) pembaca, oleh sastrawan diasingkan, disulap, digali, dan diberi makna baru atau diberi tambahan muatan maknanya. Hal ini juga berakibat pada karya sastra itu sendiri yang akhirnya mempunyai lapis makna. Bahasa sastra bersifat polisemantis (banyak makna) dan multitafsir (banyak tafsir). Bahasa karya sastra lebih bersifat konotatif. Semua ini lebih banyak disebabkan oleh hubungan sastrawan-karya sastra-pembaca yang cukup rumit dan kompleks; bukan disebabkan oleh satu hal saja.

Itulah sebabnya, ada ahli yang memandang karya sastra sebagai wujud representasi wacana (Stubbs, 1983; Brown & Yule 1986:12). Pratt (1977) juga menyarankan bahwa wacana sastra seharusnya dipandang sebagai suatu pemakaian bahasa tertentu, bukan sebagai ragam bahasa tertentu. Cobalah amati pemakaian bahasa dalam puisi di bawah ini!

Dari Daerah Keasingan

Lembaran daun gemerincing bagai lonceng katedral
Menyentuh mulut kuburmu. Sunyi menimbunmu
Pun kerikil dan tanah yang hitam oleh bulan
Aku cium dengan perasaan tergetar terakhir kali
Sisa bau rumputan yang menempel pada bajumu. O ...
Tanah lapang tempat kau bermain tinggal kenangan
Ditumbuhi lalang beton-baja. Dihuni ular berbisa
Menggembalakan ketenteraman ke pembantaian
Masih nyaring dalam pendengaran: suara pedang

Pun derap serdadu: menghardikmu
Di bawah jembatan kehidupan tanpa bintang
(Soni Farid Maulana,1986)

Keenam, karya sastra mempunyai logika tersendiri. Logika karya sastra erat kaitannya dengan konvensi karya sastra. Logika karya sastra mencakup *isi* dan *bentuk* karya sastra. Bentuk puisi (pantun) seperti telah dikutip sebelum ini sangat khas. Setiap bait terdiri atas empat baris. Setiap baris terdiri atas empat kata atau 9—10 suku kata. Persajakannya a-b-a-b. Dari isinya, baris satu dan dua hanya merupakan pengantar saja (disebut *sampiran*), sedangkan isinya ada pada baris tiga dan empat. Semua ini merupakan logika dari puisi yang disebut *pantun*. Berubah sedikit saja, berubah pula logikanya, misalnya jika semuanya berupa isi, maka disebut *syair* bukan pantun lagi.

Pada kutipan puisi "Dari Daerah Keasingan", hal-hal yang menurut logika biasa tidak masuk akal menjadi masuk akal dalam logika puisi. Dalam logika biasa tidak mungkin *lembaran daun berbunyi gemerincing*, apalagi seperti *lonceng katedral*. Tidak mungkin *kubur mempunyai mulut*; bahkan *kerikil dan tanah bisa dihitamkan oleh bulan*. Tetapi dalam logika puisi *daun yang berbunyi gemerincing bagai lonceng katedral* justru logis. Dalam kesunyian, sedikit saja usikan akan terasa besar akibatnya, hingga daun yang jatuh saja dirasakan berbunyi. Hal ini juga dibutuhkan sebagai sesuatu yang bertentangan dengan kesunyian yang digambarkan dengan *sunyi menimbunmu* dan situasi yang mencekam yang digambarkan dengan *pun kerikil dan tanah yang hitam oleh Bulan*.

Hal yang sama akan kita temui bila kita baca novel *Rafilus* karya Budi Darma. Tokoh Rafilus digambarkan sebagai tokoh yang tubuhnya seperti terbuat dari besi, tidak bisa mati, kebal peluru, atau seperti setan. Dalam kenyataan sehari-hari, hal ini tidak mungkin ada. Penggambaran tokoh Rafilus yang demikian justru masuk akal dalam novel *Rafilus* karena diperlukan untuk menekankan tema novel. Tema novel itu adalah bahwa *manusia tidak mungkin melawan takdir*; sekalipun orang yang sepertinya tidak bisa mati (seperti Rafilus), pada akhirnya mati juga. Logika dalam karya sastra harus dinilai dalam kaitannya dengan penyajian karya sastra itu sendiri, bukan dengan menggunakan ukuran di luar karya sastra. Itulah sebabnya logika dalam karya sastra disebut sebagai logika internal.

Hal ini ada kaitannya dengan pendapat yang memandang karya sastra sebagai struktur otonom. Aristoteles dalam bukunya *Poetika*

(340 SM) meletakkan dasar bagi pandangan yang menganggap karya sastra sebagai struktur yang otonom. Menurut Aristoteles yang penting dalam karya sastra adalah efek tragedi dihasilkan oleh plotnya, bukan karakter wataknya. Untuk menghasilkan efek yang baik, plot harus mempunyai keseluruhan, *wholeness*. Untuk itu harus dipenuhi empat syarat utama: *order* (urutan), *amplitude* (kekompleksan), *unity* (kesatuan), dan *connection* atau *coherence* (hubungan).

Karya sastra dipandang sebagai tanda. Karya sastra terlepas dari fungsi referensial atau mimetiknya. Karya sastra menjadi tanda yang otonom, yang hubungannya dengan kenyataan bersifat tidak langsung. Tugas peneliti pertama-tama adalah meneliti struktur karya sastra yang kompleks dan multidimensional yang setiap aspek dan unsur berkaitan dengan aspek dan unsur lain yang semuanya mendapat makna penuhnya dan fungsinya dalam totalitas karya itu. Konsep yang penting kaum Formalis adalah konsep dominan, ciri menonjol atau utama dalam sebuah karya sastra, misalnya rima, matra, irama, aliterasi, dan asonansi (Teeuw, 1984:130—131). Dari pandangan semacam ini, dapat dipahami munculnya kajian stilistika terhadap karya sastra (Aminuddin, 1997). Oleh karena itu, muncul pengertian sastra sebagai seni karya tulis yang indah bahasanya (Kamus Besar Bahasa Indonesia, 1996:980). Penekanan terhadap penggunaan bahasa ini dapat dipahami karena memang media yang digunakan dalam karya sastra adalah bahasa, baik lisan maupun tertulis. Bahasa itu—selain unsur pembentuk karya sastra yang lain seperti karakter, peristiwa, detail—juga harus indah (Griffith, 1982:10—12).

Ketujuh, karya sastra merupakan dunia *rekaan*. Sengaja tidak digunakan kata *fiksi*. Kata fiksi mempunyai makna khayalan, impian, jenis karya sastra yang tidak berdasarkan kenyataan; yang dapat dioposisikan dengan nonfiksi (cerita yang berdasarkan kenyataan). Dalam kenyataannya, karya sastra bukanlah hanya berdasarkan khayalan saja. Karya sastra merupakan gabungan dari kenyataan dan khayalan. Semua yang diungkapkan oleh pengarang dalam karya sastranya adalah hasil pengalaman dan pengetahuannya juga, yang diolah dengan imajinasinya. Pramoedya A.T. tidak bisa lepas dari cerita tentang hal-hal yang berhubungan dengan perjuangan. *La Hami* (karya Marah Rusli) adalah sebuah roman yang sebagian besar berdasarkan peristiwa sejarah mengenai La Hami, seorang pangeran buangan yang menyamar dan terjadi di Sumbawa, tempat Marah Rusli pernah tinggal sebagai dokter hewan selama beberapa tahun, sekitar 1915. Panji Tisna tidak bisa lepas dari cerita Bali.

Pengarang memperlakukan kenyataan-kenyataan dengan tiga cara yaitu (1) *manipulatif*, (2) *artifisial*, dan (3) *interperatif*. Hanya kadar kenyataan dalam karya sastra yang berbeda untuk setiap jenis karya sastra. Untuk karya sastra yang bersifat biografis, autobiografis, historis, catatan perjalanan, kadar kenyataannya lebih dominan. Bahkan, pengarangnya pun kadang-kadang mengakui kenyataan yang diceritakan dalam karyanya, misalnya "Sepucuk Surat Nyasar" oleh Ninik Sp. Saiman (pemenang ke III sayembara mengarang cerpen *Gadis* 1986) diangkat setelah dia menerima sepucuk surat berantai, hanya di dalam cerpennya, surat berantai itu sudah dimanipulasi dan diterapkan dalam keluarga lain dengan segala akibatnya.

Adanya unsur rekaan dalam karya sastra mempunyai dua petunjuk, yakni *petunjuk situasional* dan *petunjuk yang mengikuti teks*. Petunjuk situasional adalah petunjuk di luar karya sastra itu sendiri. Sebagai contoh, kalau kita pergi ke toko buku, di sana sudah ada pembagian antara karya sastra dengan yang bukan karya sastra. Untuk mendapatkan karya sastra, kita dapat mencari ke bagian "Kesusastraan", "Novel", "Cerpen", "Fiksi", bukan ke bagian "Sejarah", "Akuntansi", atau bagian lainnya. Demikian juga jika kita berkunjung ke perpustakaan, kita dapat mencari karya sastra dengan melihat kode buku. Petunjuk yang mengikuti teks adalah petunjuk rekaan yang melekat dalam buku atau dapat diperoleh dari buku karya sastra. Petunjuk itu berupa (1) nama pengarang, (2) judul buku, (3) subjudul, (4) penerbit, (5) bentuk buku. Nama pengarang seperti Rendra, Ramadhan K.H., Toto Sudarto Bachtiar, Sapardi Djoko Damono, Subagio Sastrowardojo, Ajip Rosidi, Kirdjomuljo, merupakan petunjuk yang berguna untuk menentukan bahwa tulisan tersebut (kemungkinan besar) adalah rekaan, walaupun mereka tidak selalu menulis tulisan rekaan. Judul buku seperti *Layar Terkembang, Azab dan Sengsara, Tidak Ada Esok, Jalan Tak Ada Ujung* merupakan petunjuk yang berharga dalam menentukan cerita rekaan. Meskipun demikian ada juga judul-judul yang bisa mendua jenis, misalnya *Untung Surapati, Sakerah*, yang bisa berupa cerita sejarah dan bisa cerita rekaan. Subjudul seperti *sastra, novel, cerpen, novelet*, memberi petunjuk yang jelas bahwa buku tersebut adalah cerita rekaan. Meskipun demikian, ada juga subjudul yang membingungkan, misalnya *sebuah biografi, autobiografi, catatan perjalanan*. Penerbit tertentu yang hanya menerbitkan karya rekaan sangat membantu untuk menentukan cerita itu rekaan atau tidak. Hanya saja, di Indonesia, pada masa sekarang, jarang ada penerbit yang bergerak khusus dalam

penerbitan cerita rekaan. Bentuk buku secara sepintas dapat digunakan untuk menentukan kadar rekaannya, apakah buku itu bersampul lukisan orang ataukah gambar foto, dicetak dengan kertas tebal atau tipis. Sayang belum ada penelitian yang mendalam tentang kedua jenis petunjuk di atas.

Kedelapan, karya sastra mempunyai nilai keindahan tersendiri. Karya yang tidak indah tidak termasuk karya sastra. Setiap daerah, golongan, dan waktu dalam menentukan nilai keindahan akan berbeda-beda. Karya sastra yang mencerminkan kenyataan dianggap indah di RRC dan Rusia. Di sisi lain, di Eropa, Amerika, Asia, dan Afrika, karya yang dianggap indah adalah karya yang kadar imajinasinya menonjol. Apa yang dianggap indah oleh golongan menengah ke atas akan berbeda dengan keindahan yang ditangkap oleh golongan bawah. Pada saat *Siti Nurbaya* terbit, roman ini dianggap indah. Keadaannya menjadi lain seandainya roman itu diterbitkan sekarang. Itulah sebabnya, orang akan mengalami kegagalan jika ingin menggeneralisasikan keindahan karya sastra dengan satu definisi. Sebagai contoh, letak keindahan mantra justru terletak pada efek matra itu. Letak keindahan *parian* terletak pada guru lagu, guru wilangan, sampiran, dan isinya.

Kesembilan, karya sastra adalah sebuah nama yang diberikan masyarakat kepada hasil tertentu. Hal ini juga mengisyaratkan adanya penerimaan secara mutlak oleh masyarakat (sastra). Penerimaan di sini bukan berarti bahwa karya sastra harus mudah diterima oleh masyarakat dan sesuai dengan selera masyrakat. Hal yang demikian hanya memerosotkan nilai sastra. Sebaliknya, sastra yang baik juga tidak selalu sulit dipahami. Segala sesuatu yang dikatakan oleh masyarakat (sastra) sebagai karya sastra pada suatu masa pada hakikatnya bisa dikelompokkan sebagai karya sastra. Sebaliknya, bagaimanapun baiknya suatu karya (sastra) berdasarkan objeknya dan dimaksudkan oleh pengarang sebagai karya sastra, bila masyarakat menolak untuk mengatakannya sebagai karya sastra, maka hasil itu bukan karya sastra (pada masa itu). *Dian yang Tak Kunjung Padam* (karya STA) dianggap karya sastra karena masyarakat menerimanya sebagai karya sastra. Puisi kontemporernya Sutardji Calzoum Bachri dan Darmanto Jt. dianggap sebagai karya sastra karena masyarakat bisa menerimanya sebagai karya sastra. Karya-karya Budi Darma dan Danarto yang bercerita tentang dunia yang ganjil; tokoh-tokoh Iwan Simatupang dan Budi Darma yang aneh; manusia yang terasing karya Putu Wijaya, semuanya merupakan pembaru yang diterima oleh masyarakat.

Pandangan ini senada dengan pendapat yang menyatakan bahwa karya sastra sebagai hasil konkretisasi pembacanya. Pendapat ini sebagai hasil dari pendekatan pragmatik yaitu pendekatan kajian sastra yang menitikberatkan kajiannya terhadap peranan pembaca dalam menerima, memahami, dan menghayati karya sastra. Pentingnya peranan pembaca dalam memberikan arti terhadap karya sastra dapat dilihat pada kenyataan bahwa karya yang sama akan dimaknai secara berbeda oleh pembaca yang berbeda (Junus, 1985). Itulah sebabnya, Griffith (1982:18—19) menyatakan bahwa karya sastra adalah afektif. Ini, antara lain, dapat dilihat pada respons emosional pembacanya.

Dari ciri-ciri umum karya sastra di atas, dapat dilihat bahwa yang dimaksud karya sastra termasuk juga karya sastra populer di majalah-majalah, puisi anak-anak, puisi sastrawan pemula, matra, dongeng, pantun, dengan tanpa mempersoalkan mutunya. Untuk membicarakan mutu karya sastra diperlukan satu pembahasan tersendiri.

4.3 Ciri Karya Sastra yang Baik

Untuk menentukan apakah suatu karya sastra itu baik atau tidak, sebenarnya sangat sulit. Hal ini disebabkan oleh beragamnya selera dan kriteria yang ada. Berikut akan dibicarakan syarat-syarat atau ciri-ciri karya sastra yang baik. Ciri karya sastra yang baik tersebut tidak berarti harus memenuhi seluruh ciri-ciri di bawah ini. Ciri karya sastra yang baik bisa satu, dua, atau beberapa kriteria seperti yang akan dibicarakan berikut ini.

Pertama, karya sastra yang baik bisa mengkristal. Karya sastra yang baik bisa melampaui ruang dan waktu. Ciri ini mengisyaratkan adanya penerimaan pembaca. Sastra peranakan Cina atau biasanya disebut sastra Melayu-rendah, berdasarkan suatu penelitian sebenarnya besar peranannya bagi timbulnya Angkatan Balai Pustaka, tetapi karena sastra peranakan Cina tidak mampu mengkristal, maka tidak ada karya pada masa ini yang dikenal hingga sekarang. *Serat Centini*, *Negara Kertagama*, *Arjuna Wiwaha*, adalah karya-karya lama yang mampu melampaui ruang dan waktu, demikian juga dengan karya-karya sastra puncak seperti *Siti Nurbaya* (Marah Rusli), *Salah Asuhan* (Abdul Muis), *Layar Terkembang* (S.T Alisjahbana), *Belenggu* (Armin Pane), *Atheis*, (Achdiat K.) *Keluarga Gerilya* (Pramoedya A.T.), *Jalan Tak Ada Ujung* (Mochtar Lubis), *Olenka* (Budi Drama). Bahkan, ada karya sastra yang melampaui batas negara dan menjadi milik dunia

seperti karya Albert Camus, Shakespeare, Dostoyevski, Kafka, T.S. Eliot, Goete, Hemingway, dan Emile Zola.

Kedua, karya sastra yang baik mempunyai sistem yang bulat, baik sistem bentuk, bahasa, maupun isi. Di dalam karya sastra harus ada *unity* (keutuhan), *balance* (keseimbangan), *harmoni* (keselarasan), dan *right emphasis* (tekanan yang tepat). *Keutuhan* mensyaratkan bahwa suatu karya sastra harus utuh. Artinya, setiap bagian dari karya sastra tersebut harus mendukung keutuhan karya sastra. Makna keseluruhan dari karya sastra terjabar dengan baik dalam setiap unsurnya. Tema, perwatakan, alur, gaya bahasa, dan unsur lainnya menjadi suatu kebulatan bagi prosa. Pemisahan yang dilakukan oleh para ahli terhadap unsur karya sastra adalah salah satu usaha yang dilakukan untuk mempermudah memahami karya sastra. *Keseimbangan* mensyaratkan bahwa unsur-unsur dalam karya sastra baik ukuran maupun bobotnya harus sesuai dengan bentuk dan fungsinya. Bila suatu karya berbentuk puisi, maka penggunaan bahasa harus padat. Jika tidak, puisi hanya akan menyerupai prosa yang dipotong-potong kalimat-kalimatnya. *Keselarasan* mensyaratkan bahwa karya sastra harus mempunyai keselarasan antarunsur karya sastra dengan keseluruhan karya sastra. Tidak ada salah satu unsur yang tidak sesuai dengan keseluruhan karya. *Tekanan yang tepat* merupakan syarat yang mengacu pada syarat adanya tekanan tertentu dengan proporsi tertentu pada suatu karya sastra. Jika di dalam suatu novel yang menonjol adalah temanya, semua unsur novel harus mengabdi dan mendukung tema. Jika yang menonjol dalam novel adalah tingkah laku kejiwaan tokoh, yang harus mendapatkan porsi yang cukup banyak adalah tokoh dan penokohannya.

Ketiga, karya sastra yang baik bisa mengungkapkan isi jiwa sastrawan dengan baik. Karya sastra tersebut harus bisa mengungkapkan isi pikiran, perasaan, emosi, keinginan, dorongan, ciri khas, atau cita-cita dari pengarangnya. Bila pengarang merasa sakit, maka kesakitan ini akan tertuang dalam karya sastranya. Bila pengarang merasakan kesepian, maka kesepian itu akan terjabar pada hampir semua unsur karya sastra. Cerpen "Kritikus Adinan" karya Budi Darma dengan baik dapat menampung rasa takut, kesepian, dan pikiran Budi Darma tentang kelicikan manusia. Semua ini terjabar dalam latar (misalnya dinding-dinding pengadilan/lorong-lorong pengadilan yang sepi dan menakutkan, jalanan yang sepi, adanya kamera pengintip, makanan yang menjijikkan), tokoh dan penokohan, atau unsur lainnya. Di dalam puisi, perasaan pengarang bisa juga tecermin dalam bunyi-bunyi yang

digunakan. Perasaan riang atau gembira diungkapkan dengan *euphony* yang biasanya ditunjukkan dengan bunyi *i, e,* dan *a*. Sedangkan perasaan yang menyeramkan, mengerikan, dan mencekam, diungkapkan dengan bunyi *cacophony* yang diwakili oleh vokal *o, u, e,* atau *au*. Benar-tidaknya hubungan perasaan sastrawan dengan bunyi yang ada di dalam puisinya perlu diteliti lebih dalam lagi.

Keempat, karya sastra yang baik adalah penafsiran kehidupan dan mengungkapkan hakikat kehidupan. Karya sastra yang baik dapat mengungkapkan hal-hal yang orang lain tidak bisa mengungkapkannya dan melihatnya. Orang yang tersenyum belum tentu gembira; orang yang menangis belum tentu sedih; di keramaian orang bisa kesepian dan merasa sendiri. Pengarang yang baik dapat menembus ke dalam pikiran masing-masing penumpang di satu bus umum yang semuanya sama-sama diam, tetapi yang dipikirkannya sangat beragam. Itulah sebabnya dunia yang digambarkan oleh pengarang sering bertentangan dengan kaca mata orang awam, karena kepekaan pengarang juga melebihi kepekaan orang awam. Iwan Simatupang sering menghadirkan tokoh-tokoh yang aneh (juga dalam karya-karya tertentu dari Budi Darma). Budi Darma dan Danarto sering mengemukakan dunia yang ganjil. Putu Wijaya menyajikan manusia terasing. Umar Kayam mengupas wanita Jawa dan Nh. Dini bertindak sebagai laki-laki. Dengan mengesampingkan kredonya (yang membebaskan kata dari makna), puisi "Jadi" karya Sutardji Calzoum Bachri mampu mengungkapkan dan menanyakan kembali hal-hal yang sudah dianggap biasa, seperti pada kutipan berikut.

JADI

Tidak setiap derita jadi luka
Tidak setiap sepi jadi duri
Tidak setiap tanda jai makna
Tidak setiap tanya jadi ragu
Tidak setiap jawab jadi sebab
Tidak setiap mau jadi mau
Tidak setiap tangan jadi pegang
Tidak setiap kabar jadi tahu
Tidak setiap luka jadi kaca

Memandang Kau
Pada wajahku!

Kelima, karya sastra yang baik tidak bersifat menggurui. Di dalam karya sastra memang bisa ditemui adanya ajaran moral, filsafat, tingkah laku, karena memang karya sastra merupakan latihan intelektual dan moral. Meskipun demikian, bukan berarti karya sastra harus seperti buku filsafat atau buku sopan santun pergaulan. Hal ini sesuai dengan sifat sastra yang tidak hanya mengandung satu kemungkinan, akan tetapi banyak kemungkinan tafsir. Karya sastra tidak hanya mengungkapkan kata-kata belaka. Setiap kata dalam karya sastra mempunyai banyak kemungkinan. Banyak sastrawan yang mengambil bentuk-bentuk spiritual agama. Meskipun demikian apa yang mereka kemukakan tidak bersifat menggurui. Contoh sastrawan yang mengambil spiritual agama tersebut adalah Danarto, Kuntowijoyo, M. Fudoli Zaini, Taufik Ismail, Emha Ainun Nadjib, D. Zawawi Imron, dan Sutardji Calzoum Bachri. Meskipun demikian, karya-karya mereka tidak bersifat menggurui pembacanya.

Keenam, karya sastra yang baik tidak terikat oleh nilai-nilai dan fakta-fakta setempat, tetapi lebih bersifat universal. Makin baik karya sastra, makin universal masalah hidup yang diungkapkannya, seperti cinta kasih, ambisi, kebencian, kematian, dan kesepian. Karya sastra yang baik tidak bisa lepas dari mengambil keadaan sekitar pengarang dan zamannya. Semua ini digunakan sebagai bahan mentah, yang kemudian diolah menjadi karya yang tidak terikat lagi oleh tempat dan zaman bahan mentah tersebut. Hal ini berkaitan dengan pengarangnya. Sastrawan yang baik mempunyai daya serap yang baik, sehingga mereka dapat menciptakan jarak antara kehidupan sehari-hari dengan kehidupan di dalam karya sastra. Novel *Rafilus* tidak bisa lepas dari latar belakang pengarangnya, yakni kota Surabaya, Kudus, Yogyakarta, dan kota lainnya. Novel *Olenka* tidak bisa dilepaskan dari bahan mentahnya yaitu suasana dan orang-orang di kota Bloomington, Tulip tree, Kentucky, Chicago, atau Indianapolis. Meskipun demikian, kedua karya Budi Darma ini tidak terikat oleh nilai-nilai dan zaman bahan mentahnya, dan lebih mengungkapkan hal-hal yang bisa terjadi di mana saja, hal yang universal. Contoh sastrawan yang mampu dengan kreatif menyikapi nilai dan fakta tradisi adalah Gunawan Muhamad, Sapardi Djoko Damono, Arifin C, Noer, Sutardji Calzoum Bachri, W.S. Rendra, dan Putu Wijaya.

Ketujuh, karya sastra yang baik tidak melodramatis, tidak mempunyai kesan diatur-atur. Memang, setiap kejadian dalam karya sastra semuanya diatur oleh sastrawan, mulai dari permulaan hingga akhir

karya sastra. Yang menciptakan tokoh, memilih latar, gaya bahasa, atau unsur lainnya adalah sastrawan. Yang menciptakan rima, majas, imaji, baris, bait adalah penyair. Meskipun demikian, semua yang ditulis sastrawan harus sesuai dengan karya sastra. Jangan sampai diri sastrawan justru yang menonjol dalam karangannya sendiri. Apalagi, ada akhir cerita yang dipaksakan sastrawan yang justru memperlihatkan ketidakmampuan sastrawan untuk mengakhiri ceritanya dengan baik. Pembaca dipaksa untuk mengakhiri kegiatan membaca karya sastranya. Atau sebaliknya, banyak karya sastra yang seharusnya bisa dibaca dalam beberapa lembar, tetapi dalam kenyataannya karya sastra itu berlembar-lembar. Sesuatu yang seharusnya tidak perlu.

Kedelapan, karya sastra yang baik harus menunjukkan kebaruan, keindividualan, dan keaslian. Kebaruan mensyaratkan adanya peningatan kualitas dan munculnya sesuatu yang lain dari pada karya sastra yang mendahuluinya. Sastrawan Pujangga Baru diakui keberadaannya karena tema-tema yang mereka sajikan dianggap baru dibandingkan dengan tema sastrawan angkatan Balai Pustaka.

Keindividualan merujuk pada kekhasan bentuk dan isi karya sastra setiap sastrawan. Kita akan bisa membedakan gaya bahasa atau pilihan kata setiap penyair seperti yang tertuang dalam puisi-puisi mereka. Puisi Sapardi Djoko Damono akan berbeda gayanya dengan puisi Rendra, Zawawi Imron, Abdul Hadi, atau Taufik Ismail. Meskipun sama-sama berbicara tentang Tuhan, cara yang digunakan Chairil Anwar, Tatengkeng, Amir Hamzah, akan berbeda dengan cara yang dipakai oleh Emha Ainun Nadjib.

Mengapa karya pop tidak banyak yang memasukkan ke dalam karya sastra yang baik? Cerpen-cerpen di majalah remaja seperti *Gadis, Aneka, Anita Cemerlang,* atau *Nova* tidak mampu menjadi karya sastra yang baik, karena cerpen-cerpen mereka seragam, senada, meskipun pengarangnya berbeda.

Keaslian merujuk pada keaslian gagasan, keaslian bentuk dan keaslian mengolah dan menyampaikan isi. Karya sastra yang asli tidak menjiplak karya orang lain. *Siti Nurbaya* (Marah Rusli), *Layar Terkembang* (S.T. Alisjahbana), *Belenggu* (Armin Pane), *Atheis* (A. Kartamihardja), *Pada Sebuah Kapal* (Nh. Dini), *Raumanen* (M. Katopo), adalah contoh-contoh yang memenuhi kebaruan, keindividualan, dan keaslian. Karya-karya yang mengekor dan meniru karya-karya sastrawan yang telah ada, tidak akan muncul sebagai karya sastra yang baik (terbaik).

Ada beberapa sastrawan Indonesia yang mempunyai keistimewaan dalam hal kebaruan, keindividualan, dan keaslian. Di bidang puisi, penyair yang memenuhi persyaratan seperti ini antara lain Chairil Anwar, Sutardji C.B., Sitor Situmorang, Ajip Rosidi, Rendra, Subagio Sastrowardoyo, Toeti Heraty, Gunawan Mohamad, Sapardi Djoko Damono, Taufik Ismail, Abdul Hadi W.M., dan Darmanto. Di bidang prosa, sastrawan yang dianggap menonjol antara lain Umar Kayam, Budi Darma, Danarto, Iwan Simatupang, dan Putu Wijaya.

4.4 Hubungan Sastrawan dengan Karya Sastra

Seperti yang telah dikemukakan pada bagian sebelumnya, sastrawan berkomunikasi dengan pembacanya dalam bentuk karya sastra. Dalam dunia sastra, komunikasi ini masih bisa ditambah lagi, yaitu komunikasi sastrawan dengan karya sastra. Komunikasi sastrawan dengan karya sastra bisa terdiri atas (1) komunikasi antara sastrawan dengan karya sastranya sendiri dan (2) komunikasi sastrawan dengan karya sastra orang lain.

Komunikasi antara sastrawan dengan karya sastranya sendiri lebih banyak bersifat fungsional, yakni manfaat karya sastra yang telah ditulisnya bagi sastrawan itu sendiri. Dalam studi sastra, Wellek (1976) mengemukakan fungsi sastra bagi sastrawannya berhubungan dengan Poe: sastra berfungsi menghibur sekaligus mengajarkan sesuatu. Hal ini juga berhubungan dengan konsep Horace tentang *dulce* dan *utile*, yakni bahwa sastra itu indah dan berguna.

Karya sastra dimanfaatkan oleh sastrawan sebagai ungkapan keindahan-menghibur dalam arti yang luas. Yang paling elementer, dengan berkarya, sastrawan dapat mempermainkan bunyi, kata, atau kalimat. Karya sastra hanya hasil bermain-main tanpa keseriusan, walaupun yang berlaku demikian jarang. Bisa juga terdapat kondisi, dengan berkarya, sastrawan merasakan adanya kepuasan tersendiri. Kepuasan mulai dari menemukan ide, menuangkan ide itu dalam karya sastra, sampai puas karena karya sastra itu selesai diciptakan, diterima penerbit atau media massa, hingga puas karena karyanya diterima masyarakat.

Secara ekstrem, sastra yang digunakan oleh sastrawan sebagai sarana untuk mengungkapkan keindahan dan hiburan adalah karya sastra yang dibuat tanpa memperhatikan apakah karya sastra yang ditulis tersebut berguna bagi pembaca ataukah tidak; apakah karya

itu mudah dicerna oleh pembaca ataukah sulit. Dengan kata lain, seni hanya diabdikan untuk seni. Meskipun dalam kenyataan sehari-hari, jarang ada sastrawan yang berpandangan seperti itu.

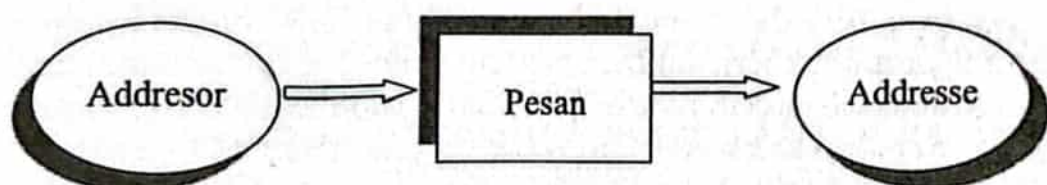
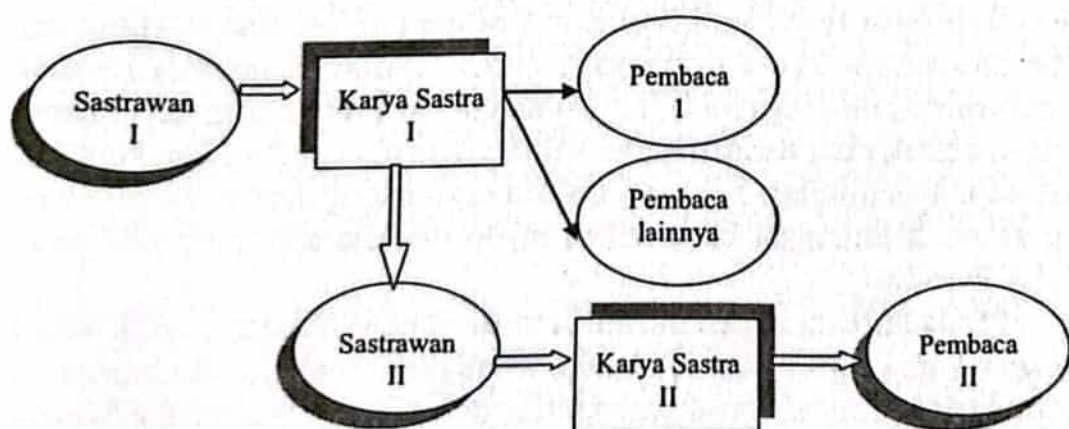
Di sisi lain, karya sastra harus berguna dan berfungsi mengajarkan sesuatu. Pertama, sastrawan bisa menggunakan karya sastranya untuk berbagai keperluan praktis seperti halnya mencari uang, memperluas pergaulan, untuk dikenal orang, diakui keberadaannya sebagai sastrawan, untuk mempersembahkan sesuatu pada orang atau Tuhan. Kedua, sastrawan bisa menggunakan karya sastranya sebagai alat untuk melakukan perenungan. Ia digunakan sebagai alat untuk memahami dan mencari hakikat hidup manusia, hakikat dari karya manusia; hakikat kedudukan manusia dalam ruang dan waktu; hakikat hubungan manusia dengan alam sekitar; hakikat hubungan manusia dengan sesamanya. Ketiga, sastra digunakan sastrawan untuk menyampaikan ide-ide, gagasan, nilai-nilai yang diyakini oleh sastrawan. Keempat, sastrawan bisa menggunakan sastra untuk propaganda dalam arti yang sempit. Wellek (1976) mengemukakan istilah propaganda dikaitkan dengan doktrin yang berbahaya, yang disebarkan oleh orang-orang yang tidak dapat dipercaya. Dalam kata propaganda tersirat unsur-unsur perhitungan, maksud tertentu, dan biasanya diterapkan dalam doktrin atau program tertentu pula. Seperti yang pernah dilakukan oleh sastrawan Lekra dalam berkarya sastra yang selalu diabdikan untuk kepentingan partainya.

Dalam bentuk yang ekstrem, karya sastra yang bermanfaat dan mengajarkan sesuatu adalah karya yang diciptakan dengan hanya menekankan pada aspek isi, tanpa memperhatikan bentuk, keindahan, keselarasan, dan estetika seni pada umumnya. Atau dengan kata lain, sastra untuk masyarakat. Dalam kenyataannya, jarang ada sastrawan yang berpandangan ekstrem seperti itu.

Sebenarnya kedua konsep di atas bisa digabungkan. Sastrawan dalam menciptakan karya sastra tidak hanya memperhatikan segi keindahan, bentuk, atau kepuasan pribadi saja, tetapi juga harus mampu dan mau menyampaikan sesuatu yang bermakna dalam karya sastranya. Karya sastra tidak hanya berguna untuk meredakan ketegangan-ketegangan atau emosi-emosi tertentu. Karya sastra harus pula menyampaikan kebenaran-kebenaran, baik kebenaran yang berkaitan dengan kebenaran dalam diri karya sastra, maupun kebenaran pandangan sesuai dengan visi sastrawan. Wellek (1976) menyatakan bahwa sastrawan yang bertanggung jawab tidak bermaksud mengacaukan pikiran dengan

emosi, serta kesungguhan perasaan dengan pengalaman dan perenungan. Pandangan hidup yang diartikulasikan seniman bertanggung jawab tidak sesederhana karya propaganda populer.

Dari uraian di atas, dapat diketahui bahwa karya sastra tidak hanya menampung fungsi *dulce* (indah) yang bisa meliputi fungsi ekspresif/personal dan imajinatif bagi sastrawan. Karya sastra juga menampung fungsi *utile* (berguna) yang meliputi fungsi interpersonal, direktif, referensial, instrumental, dan informatif.

Komunikasi sastrawan dengan karya sastra orang lain, hampir sama seperti halnya pemahaman pesan oleh pembaca atau pendengar (*addresse*) dalam komunikasi biasa. Setelah dipahami, pesan tersebut ditindaklanjuti dengan pembuatan pesan oleh sastrawan, tetapi tidak ditujukan kepada pemberi pesan pertama, tetapi kepada addresse yang lain, atau ditindaklanjuti dengan kegiatan proses kreatif. Komunikasi ini dapat dilihat pada bagan di bawah ini.

Gambar 5.1 Komunikasi Biasa

Gambar 5.1 Komunikasi Sastrawan dengan Karya Orang Lain

Komunikasi sastrawan dengan karya sastra orang lain bisa merupakan hubungan pemanfaatan dan penolakan. Karya sastra orang lain banyak yang dimanfaatkan oleh sastrawan dalam menciptakan

karyanya. Pemanfaatan ini bisa pemanfaatan teknik, isi, gaya, atau bahasa dari karya sastra orang lain.

Banyak sastrawan yang menulis karya sastra karena sebelumnya membaca karya orang lain, entah karena kagum, senang, tidak puas, atau karena dorongan lainnya. Apa yang ditulis pengarang tidak bisa lepas sama sekali dengan karya sastrawan yang mendahuluinya. Putu Wijaya mengakui bahwa karyanya terpengaruh oleh *Waiting for Godot*, karena ia pernah main sebagai Pozzo. Ia juga terpengaruh oleh Chekov, terpengaruh oleh *Komedi Manusia*, terpengaruh oleh *Dr. Zhivago*, atau terpengaruh oleh *Pulang*-nya Toha Mohtar (Eneste, 1982:154).

Setelah membaca karya sastranya sendiri, sastrawan sering menggunakannya untuk ide menulis karya sastra lainnya. Putu Wijaya sering menulis novel atau drama berdasarkan karyanya yang telah ditulis sebelumnya. Drama *Bila Malam Bertambah Malam* dan drama *Dalam Cahaya Bulan* ditulis kembali dalam bentuk novel. Drama berjudul *Tak Sampai Tiga Bulan* ditulis kembali menjadi novel berjudul *Pabrik*. Cerpen yang berjudul "Yang Terhormat Warga Kota" ditulis kembali menjadi sandiwara berjudul *Dor*. Naskah *Hom-Pim-Pah* adalah kelanjutan dari sebuah naskah yang berjudul *Surat Jalan untuk Mati*. Naskah *Edan* merupakan kelanjutan dari *Aduh* (Eneste, 1982:145—168).

Sastrawan mungkin saja tidak suka atau menolak karya sastra orang lain. Meskipun demikian, sastrawan masih tetap mempergunakan apa yang telah ada sebelumnya sebagai pijakan untuk menolaknya. Ketidakpuasan terhadap karya sastra orang lain ini bisa diwujudkan dengan menulis karya sastra yang baru. Penolakan ini bisa bersifat keseluruhan, bisa juga sebagian. Pujangga Baru muncul karena sastrawannya tidak puas dengan karya-karya sastra pada masa Balai Pustaka. Meskipun demikian, bahasa yang dipergunakan dalam karya-karya sastra masa Pujangga Baru masih mirip dengan apa yang ada pada Balai Pustaka.

Pada hubungan penolakan, sastrawan pada dasarnya tidak setuju dengan karya sastra yang telah ada. Ketidaksetujuan ini bisa berwujud keinginan sastrawan untuk memperbarui logika (sastra) yang ada pada karya sastra sebelumnya. Bisa juga sastrawan ingin memanipulasi atau memutarbalikkan sesuatu yang sudah mapan pada karya sastra sebelumnya.

Pengayaan Bab 4

Apakah Anda sudah membaca bab ini dengan cermat? Anda bisa menguji pemahaman Anda dengan mengerjakan tugas-tugas di bawah ini! Semoga berhasil!

1. Karya sastra seharusnya dapat dibedakan dengan bentuk hasil-hasil seni atau kebudayaan lainnya, seperti seni patung, tari, lukis, rupa. Setujukah Anda dengan pendapat tersebut? Jelaskan jawaban Anda!
2. Sekarang bermunculan kumpulan cerpen atau novel yang dikarang oleh remaja yang berusia belasan tahun. Dapatkah karya mereka dikelompokkan sebagai karya sastra? Jelaskan jawaban Anda dengan menunjukkan bukti-bukti!
3. Ada ahli yang menyatakan bahwa karya sastra adalah semua karya yang dimaksudkan oleh sastrawan sebagai karya sastra dan mempunyai potensi untuk menjadi karya sastra. Uraikanlah maksud pendapat tersebut!
4. Jelaskan dengan singkat pendapat yang menyatakan bahwa karya sastra adalah hasil proses kreatif!
5. Bagaimanakah pendapat Anda terhadap pandangan yang menyatakan bahwa karya sastra diciptakan bukan semata-mata untuk tujuan praktis dan pragmatis?
6. Bandingkan bahasa yang digunakan dalam karya sastra dengan bahasa yang digunakan dalam komunikasi lisan sehari-hari!
7. Karya sastra yang baik bisa melampaui ruang dan waktu. Setujukah Anda dengan pendapat itu? Jelaskan jawaban Anda!
8. Di dalam karya sastra yang baik hendaknya mengandung *unity* (keutuhan), *balance* (keseimbangan), *harmoni* (keselarasan), dan *right emphasis* (tekanan yang tepat). Uraikanlah keempat syarat itu?
9. Karya sastra yang baik bisa mengungkapkan isi jiwa sastrawan yang baik. Apa maksud pernyataan tersebut?
10. Karya sastra yang baik tidak terikat oleh nilai-nilai dan fakta-fakta setempat, tetapi lebih bersifat universal. Jelaskan maksud pendapat tersebut!

Sastrawan dan Pembaca

Karya sastra tidak mempunyai keberadaan nyata sampai karya sastra itu dibaca. Pembacalah yang menerapkan kode yang ditulis sastrawan untuk menyampaikan pesan (Selden, 1985).

Tahukah Anda, bahwa Anda sangat berharga di hadapan sastrawan. Tanpa Anda, yang mau membaca karya sastra, sastrawan bukanlah siapa-siapa. Ya, bila tidak ada pembacanya, kita juga tidak akan mengenal karya sastra. Itulah sebabnya, kedudukan pembaca cukup penting.

Pernahkah Anda membaca karya sastra, baik berupa puisi, cerpen, novel, ataupun drama. Pada saat Anda membaca karya sastra, apakah Anda juga membayangkan sastrawannya? Sebagai pembaca karya sastra, apakah Anda akan bertanya kepada sastrawan bila Anda kesulitan dalam memahami karya sastranya? Bagaimana kalau ada karya sastra yang sudah ditulis sastrawan ternyata tidak ada yang membacanya? Pada bagian berikut ini akan dibahas hal-hal yang berkaitan dengan pembaca yaitu (1) pembaca karya sastra dan (2) hubungan sastrawan dengan pembaca.

5.1 Pembaca Karya Sastra

Dalam seminar HISKI di Malang, 26—28 November 1990, Sapardi Djoko Damono pernah ditanya oleh salah seorang peserta seminar tentang pengertian karya sastra. Menurut Sapardi, karya sastra adalah karya yang dimaksudkan oleh pengarangnya sebagai karya sastra, berwujud karya sastra, dan diterima oleh masyarakat sebagai karya sastra.

Dari penjelasan Sapardi itu dapat diketahui bahwa pembaca sangat berperanan dalam menentukan sebuah karya itu merupakan karya sastra atau bukan. Sadar atau tidak, sengaja atau tidak, akhirnya karya sastra akan sampai juga kepada pembaca, ditujukan kepada pembaca.

Sebagai sebuah keutuhan komunikasi sastrawan-karya sastra-pembaca, maka pada hakikatnya karya yang tidak sampai ke tangan pembacanya, bukanlah karya sastra (Siswanto dan Roekhan, 1991/1992:30). Karya sastra tidak mempunyai keberadaan nyata sampai karya sastra itu dibaca. Pembacalah yang menerapkan kode yang ditulis sastrawan untuk menyampaikan pesan (Selden, 1985:106—107).

Horatius dalam *Ars Poetica* (14 SM) menyatakan bahwa tujuan penyair ialah berguna atau memberi nikmat, ataupun sekaligus mengatakan hal-hal yang enak dan berfaedah untuk kehidupan. Horatius menggabungkan kata *utile* dan *dulce*, yang bermanfaat dan yang enak, secara bersama-sama. Dari pendapatnya inilah awal pendekatan pragmatik. Pendekatan pragmatik adalah bidang kajian sastra yang menitikberatkan kajiannya terhadap peran pembaca. Muncul persoalan yang berkaitan dengan masalah pembaca: apa yang dilakukan pembaca dengan karya sastra? Apa yang dilakukan karya sastra dengan pembacanya? Apakah tugas dan batas kemungkinan pembaca sebagai pemberi makna? (Teeuw, 1984).

Dari pendekatan pragmatik, kita mengenal resepsi sastra. Resepsi sastra adalah kajian yang mempelajari bagaimana pembaca memberikan makna terhadap karya sastra yang dibacanya, sehingga dapat memberikan reaksi atau tanggapan terhadapnya, baik tanggapan pasif maupun aktif. Pentingnya peranan pembaca dalam memberikan arti terhadap karya sastra dapat dilihat pada kenyataan bahwa karya yang sama akan dimaknai secara berbeda oleh pembaca yang berbeda (Junus, 1985). Sebagai contoh, di sebuah kelas, seluruh siswa diminta untuk membaca sebuah puisi. Setelah membaca puisi, siswa ditanya tentang hal-hal yang berkaitan dengan puisi itu. Selain ada persamaan pemahaman, pasti ada perbedaan jawaban antara satu siswa dengan siswa lain. Dalam bidang kritik, Damono (1983) menyatakan, "Dua orang kritikus tidak mungkin menghasilkan kritik-kritik yang persis sama meskipun mereka telah bertemu dengan sajak yang sama."

5.2 Hubungan Sastrawan dengan Pembaca

Hubungan antara sastrawan dan pembacanya sangat khas. Kekhasan ini secara selintas dapat ditinjau dari sifat komunikasi dan pelaku komunikasi yakni sastrawan, bahasa yang digunakan, dan pembaca sastra.

Pertama, hubungan sastrawan dengan pembacanya sangat khas dari sifat komunikasinya. Hubungan sastrawan dengan pembaca adalah hubungan timbal balik. Pada awal komunikasi, sastrawan berkomunikasi dengan pembacanya berangkat dari praanggapan yang sama. Sastrawan dan pembaca harus sadar bahwa mereka berkomunikasi melalui karya sastra. Pembaca harus sadar bahwa yang mereka baca adalah karya sastra yang di dalamnya berisi antara kenyataan dan khayalan. Dalam dunia sastra, praanggapan ini dinamakan konvensi sastra.

Ada konvensi sastra yang bersifat ketat, tetapi ada yang bersifat longgar (Teeuw, 1984:366). Konvensi ini bisa meliputi bidang bahasa karya sastra, isi karya sastra, genre karya sastra, struktur karya sastra; bisa juga aspek sosio-budaya karya sastra. Sebagai contoh, sastrawan dan pembaca sadar bahwa bahasa yang ada di puisi, cerpen, atau drama akan berbeda dengan bahasa praktis yang digunakan dalam kehidupan sehari-hari, meskipun kata-kata atau kalimat yang digunakan sama. Bahasa yang ada di dalam karya sastra sudah mengalami pengubahan seperti penggalian, penambahan, atau pengurangan makna.

Kaum Formalis berpendapat bahwa kesusastraan sebagai satu pemakaian bahasa yang khas yang mencapai perwujudannya lewat *deviasi* (penyimpangan) dan *distorsi* (pemutarbalikan) dari bahasa praktis. Bahasa praktis digunakan untuk tindak komunikasi, sedangkan bahasa sastra tidak mempunyai fungsi praktis. Kaum Formalis juga memperkenalkan konsep *defamiliarisasi* (sesuatu yang dikenal menjadi sesuatu yang tidak dikenal) dan *deotomatisasi* (sesuatu yang sudah biasa dijadikan luar biasa) (Selden, 1985:8—11). Cobalah perhatikan contoh puisi Dimas Arika Mihardja di bawah ini!

PADA TIRAI MELAMBAI

pada tirai yang melambai
terasa ada badai. lalu mayat-mayat terkulai
pucat-pasi tiada suara
tawa atau canda. di sini semua fana semata
hanya seremoni belaka: doadoa sederhana
mengangkasa

pada tirai yang melambai
ada yang tergadai, seperti pantai landai
tempat riak dan ombak berontak
atau saling bantai, tak henti-henti mencumbui
karang, teripang, juga segala bayang

pada tirai yang melambai
kuuntai tragedi—demi—tragedi
yang tak kunjung usai

Dari puisi di atas, kita bisa mengetahui bahwa dalam bahasa sehari-hari, tidak mungkin ada ungkapan dan peristiwa *pada tirai yang melambai/terasa ada badai*. Dalam puisi, ternyata itu bisa dimaklumi oleh pembaca. Bahasa yang dikenal itu dijadikan sesuatu yang tidak dikenal dan bahasa yang sudah biasa dijadikan luar biasa.

Sastrawan yang mengetahui konvensi yang sudah ada di benak pembaca bisa mengambil sikap mengikuti dan memanfaatkan konvensi itu. Bagi sastrawan yang mengambil sikap mengikuti konvensi, ia bisa berangkat dari praanggapan yang sama dengan pembaca dan tetap setia untuk menghasilkan karya sastra yang sesuai dengan praanggapan tersebut. Ia akan menyampaikan informasi yang *given*, yaitu informasi yang sudah dimiliki pembaca tentang sastra. Sastrawan yang sudah mengetahui selera remaja, akan menulis karya sastra yang sesuai dengan selera remaja dan mengirimkan karyanya ke majalah remaja. Seorang sastrawan yang mengetahui selera ibu rumah tangga, akan menulis karya sastra yang sesuai dengan selera ibu rumah tangga dan akan mengirimkannya ke majalah khusus ibu rumah tangga.

Tidak semua pembaca menyukai sastrawan yang selalu mengikuti selera pembaca. Ada pembaca yang justru ingin dikejutkan oleh kepandaian sastrawan. Pembaca yang suka cerita detektif akan kecewa bila pada awal-awal membaca ia sudah dapat menebak dengan jelas bagaimana akhir cerita itu. Dalam cerita detektif, pembaca justru ingin ditipu oleh kelihaian sastrawan.

Ada sastrawan yang mengambil sikap kedua, ia memanfaatkan konvensi yang sudah ada dalam pembaca untuk dipermainkannya. Sastrawan, bahkan, bisa menentang konvensi dan menyodorkan sesuatu yang baru. Sesuatu yang lain dari apa yang telah dikenal oleh pembaca. Sastrawan menyampaikan informasi yang *new*, informasi baru yang belum dimiliki pembaca. Contohnya, selama ini Nyi Roro Kidul dimitoskan oleh masyarakat sebagai wanita penguasa Pantai Selatan. Ia dilukiskan sebagai seorang wanita dari golongan makhluk halus yang cantik, berambut panjang, berkain panjang, dan berkendaraan kereta kuda. Ada sebuah cerpen yang menceritakan sebuah adegan pembuatan film tentang Nyi Roro Kidul. Penulis cerpen ini ingin mempermainkan pemahaman masyarakat tentang citra Nyi Roro Kidul. Dalam cerpen

itu diceritakan bahwa salah satu kru film didatangi seorang wanita yang berpenampilan modis yang ternyata Nyi Roro Kidul. Karena kepandaiannya mempermainkan pembaca, Putu Wijaya dikenal sebagai sastrawan teror mental atau penggedor sukma. Dalam cerita-ceritanya, Putu Wijaya ingin selalu memberi kejutan kepada pembacanya, baik melalui tokoh-tokoh, pesan, cara pandang terhadap suatu masalah, atau bahkan alur cerita. Munculnya karya-karya yang mendapatkan penghargaan lomba atau karya-karya monumental, antara lain, disebabkan oleh sesuatu yang baru yang berbeda dengan karya-karya sebelumnya, selain karya itu memang mempunyai nilai yang tinggi.

Kedua, kekhasan komunikasi antara sastrawan dan pembacanya bisa dilihat pada diri pembaca itu sendiri. Pada saat membaca karya sastra, pembaca tidak dapat langsung berkomunikasi dengan sastrawan. Ia hanya menghadapi teks sastra. Pembaca sastra adalah pemilih, penerima, penafsir, pemberi, dan penyusun makna karya sastra sehingga menghasilkan nilai-nilai tertentu. (Aminuddin, 1987:94). Dalam sastra serius, komunikasi dari pembaca kepada sastrawan dapat berupa ulasan atau tulisan kritik. Sedangkan untuk sastra pop, komunikasi antara sastrawan dengan pembaca nyaris tidak ada (Zoest, 1990:54—55).

Dalam komunikasi sehari-hari, pesan harus sampai kepada mitra tutur. Bila tidak sampai, pada hakikatnya pesan itu tidak dapat dikatakan pesan, karena komunikasi tidak terjadi. Demikian juga dalam dunia sastra, sadar atau tidak, sengaja atau tidak, akhirnya karya sastra akan sampai juga pada pembaca, ditujukan untuk pembaca. Oleh karena itu, sadar atau tidak, sengaja atau tidak, pembaca pun akan menerima karya sastra dari sastrawan. Penerimaan itu bisa berupa mengerti, memahami, mencemooh, menolak, membaca, atau melaksanakan apa yang ada di dalam karya sastra itu.

Bentuk penerimaan bergantung pada tingkatan pembaca. Ada bermacam-macam tingkatan pembaca. Ada pembaca sastra awam, ada pembaca sastra yang sastrawan, ada pembaca sastra yang kritikus, ada juga dari kalangan akademisi. Masing-masing pembaca mempunyai cara tersendiri dalam menerima karya sastra.

Pembaca awam akan menerima karya sastra dengan keawamannya. Setelah membaca roman *Siti Nurbaya*, seorang ibu rumah tangga yang awam dalam dunia sastra pernah bertanya, apakah kuburan Siti Nurbaya sampai sekarang masih ada. Mungkin dalam benak pembaca awam, cerita yang ada di roman *Siti Nurbaya* benar-benar terjadi,

meskipun berupa karya sastra. Wajar bila ia menganggap bahwa makam Siti Nurbaya juga benar-benar ada. Ia menerima karya sastra berdasarkan skematanya, tanpa harus dilandasi dengan teori-teori sastra.

Pembaca yang sastrawan menerima karya sastra dengan skemata kesastrawanannya. Mereka menerima karya sastra berdasarkan pengalaman mereka dalam berproses kreatif. Seringkali, setelah membaca karya sastra, mereka terdorong untuk menulis karya sastra yang baru. Banyak sastrawan yang mengaku bahwa karyanya muncul karena inspirasi yang didapat dari membaca karya orang lain ataupun mungkin karyanya sendiri. Sebagai contoh, cerpen Anton P. Chekhov berjudul "The Darling" menjadi salah satu pemicu lahirnya novel *Olenka* tulisan Budi Darma. Sajak Coleridge "Kubla Khan" masuk dalam cerpennya "Kritikus Adinan".

Pembaca yang kritikus membaca karya sastra lebih banyak didasarkan pada penilaian baik-buruk atau berhasil-gagalnya sebuah karya sastra. Pembaca yang berasal dari kalangan akademisi menerima karya sastra dengan skemata teori sastra yang telah mereka terima.

Wajar bila ada kesenjangan dan perbedaan antara makna yang dimaksud sastrawan dengan makna yang diterima pembaca. Hal ini, antara lain, disebabkan sesuatu yang dimaksud oleh sastrawan barangkali tidak sama atau hanya sebagian saja yang mirip dengan yang dipahami pembaca. Perbedaan dan persamaan mereka tentang sesuatu dipengaruhi oleh perbedaan dan persamaan pandangan mereka terhadap dunia (lihat Kartomihardjo, 1992:13). Sebagai contoh, bagi orang tertentu, kucing merupakan binatang yang menyenangkan, karena bisa diajak untuk berteman. Orang lain mungkin berpandangan bahwa kucing itu menjengkelkan karena lauk-pauknya sering dicuri kucing. Dengan kondisi semacam ini, wajar bila kedua pembaca ini akan membayangkan sesuatu yang berbeda bila membaca karya sastra yang berkenaan dengan kucing.

Kesenjangan antara sastrawan dan pembaca juga bisa ditimbulkan oleh perbedaan kepribadian dan perbedaan latar belakang: kebahasaan, kesastraan, sosiologis, dan psikologis yang dimiliki oleh sastrawan dan pembaca. Saat memahami puisi "Nyanyian Angsa" karya W.S. Rendra, pembaca akan menduga-duga siapa lelaki yang meminang perempuan dengan luka di kedua tangan, kaki, dan lambungnya. Pembaca yang menganut agama kristiani akan menyimpulkan bahwa yang meminang perempuan itu adalah Yesus. Bagi pembaca yang tidak pernah mengenal agama Kristen, sulit baginya untuk sampai pada kesimpulan

itu. Teeuw (1983:15) menyatakan, idealnya, pembaca harus mengetahui dan memahami sistem sosial budaya, sistem bahasa, dan sistem sastra, terutama yang berkaitan dengan karya sastra.

Sastrawan berhak untuk menawarkan karya sastranya kepada pembaca. Di sisi lain, pembaca pun berhak untuk memilih atau bahkan tidak memilih sama sekali karya sastra yang ditawarkan sastrawan. Pembacalah yang nantinya menjadi unsur utama hukum seleksi alam bagi karya-karya sastra yang ditawarkan sastrawan. Ada karya sastra yang bermutu dan diterima dengan baik oleh pembacanya. Ada karya sastra yang tidak bermutu dan tidak diterima oleh pembacanya. Ada karya sastra yang bermutu, tetapi kurang dikenal pembacanya. Ada juga karya sastra yang kurang baik tetapi diterima pembacanya.

Ketiga, kekhasan komunikasi antara sastrawan dan pembacanya bisa dilihat pada pesannya, yaitu karya sastra itu sendiri. Setelah pembaca membaca karya sastra, sebenarnya akan muncul *karya yang lain*. Karya lain itu adalah karya yang ada di dalam alam pikiran pembaca sesuai dengan penafsiran dan sistem yang ada di dalam pikirannya. Bacalah puisi Wahyudi S. di bawah ini!

SAJAK KULI BANGUNAN

diayaknya pasir dengan harapan yang keluar adalah nasi
tapi yang jatuh ke tanah adalah luka
dicobanya menata batu bata untuk menyusun istana
ternyata justru mengurung hidupnya

Saat membaca puisi "Sajak Kuli Bangunan", *pasir* yang dilihat oleh sastrawan akan berbeda dengan *pasir* yang dibayangkan oleh pembaca. *Istana* yang dimaksudkan sastrawan juga akan berbeda dengan *istana* yang dibayangkan pembaca. Pada saat memahami puisi itu, pembaca akan mencoba memilih beberapa arti untuk memaknai kata *nasi, luka,* atau *istana.* Dari proses ini, wajar bila para ahli mengatakan bahwa karya sastra bersifat polisemantis dan multitafsir, banyak makna dan banyak tafsir. Dari beberapa kemungkinan makna yang muncul itu, pembaca akan memilih salah satu makna yang sesuai dengan penafsirannya. Itulah sebabnya, Umar Junus mengatakan bahwa karya sastra bersifat polisemantis (banyak makna) saat dalam proses penafsiran dan sekaligus monosemantis (satu makna) setelah berada di benak pembacanya. Makna yang ada di benak pembaca itulah yang dimaksud dengan *karya yang lain* itu.

Keempat, kekhasan komunikasi antara sastrawan dan pembacanya bisa dilihat pada diri sastrawannya. Hubungan antara sastrawan dengan pembaca juga bisa berupa hubungan yang muncul akibat sikap dan pandangan sastrawan terhadap pembaca. Selain muncul dalam sikap sehari-hari, sikap terhadap pembaca tampak pada karya sastranya.

Ada sastrawan yang mengajak, mendikte, atau bersikap menggurui pembaca. Sikap ini muncul karena sastrawan menganggap pembacanya tidak mengerti atau bodoh, sehingga perlu bimbingan. Keadaan ini mungkin ada hubungannya atau berasal dari hubungan tukang cerita (tradisional) dengan masyarakatnya. Tukang cerita dianggap mengetahui segalanya, sedangkan masyarakat hanya mendengarkannya. Masyarakat mungkin meminta keterangan tambahan kepada tukang cerita yang dianggap mengetahui segalanya. Bahkan, banyak masyarakat yang menganggap tukang cerita mempunyai kekuatan gaib seperti yang ada pada diri dalang wayang kulit di Jawa.

Ada sastrawan beranggapan pembaca adalah orang yang tidak tahu atau kurang tahu tetapi tidak perlu digurui. Dalam karya sastranya, sastrawan tersebut akan melemparkan masalah kepada pembaca dengan alternatif pemecahannya. Keadaan semacam ini terutama tampak pada karya sastra tulis.

Ada sastrawan yang menganggap pembaca orang yang bijak. Pembaca sudah dianggap mampu menentukan sendiri keputusan dari permasalahan yang diajukan sastrawan. Dalam karya sastranya, sastrawan biasanya menyerahkan penyelesaian dari suatu permasalahan kepada pembacanya. Hal ini, antara lain, tampak pada karya sastra yang diakhiri dengan *open ending*, penyelesaian akhir yang terbuka.

Ada juga keadaan yang berkaitan dengan karya sastra penulis muda atau pemula. Penulis pemula atau muda memerlukan pengakuan kehadirannya. Ini memerlukan seorang pengkritik sastra sebagai pembacanya. Keadaan ini menyebabkan pengkritik berada pada posisi yang lebih tinggi dari seorang penulis Pembaca dianggap lebih pandai daripada sastrawannya. (Junus, 1985:9—11).

Pandangan pembaca terhadap sastrawan atau karya sastranya juga memengaruhi sikap dan tindakan pembaca. Pembaca yang berbeda pendapat, ideologi, atau pandangan dengan sastrawan akan sulit menerima apa yang dikemukakan oleh sastrawan. Mungkin saja, apa yang dikemukakan oleh sastrawan itu bisa benar menurut pembaca tersebut bila sastrawannya orang lain. Pembaca akademis (kritikus) akan bisa bersikap merendahkan bila ia memandang sastrawan itu

gagal dalam karya sastranya. Kritikus bisa bersikap hormat bila ia memandang sastrawan berhasil dalam karya sastranya. Pembaca akan berusaha untuk memahami atau bahkan mengikuti apa yang disarankan oleh sastrawan bila ia adalah pujaan pembaca. Hubungan ini masih bisa diperluas sesuai dengan kekhususan variabel yang memengaruhi sikap dan pandangan sastrawan terhadap pembaca dan sebaliknya.

Dalam hubungannya dengan karya sastra yang ditawarkan oleh sastrawan, pembaca dapat saja menggunakan asas-asas tafsiran lokal dan analogi. Asas tafsiran lokal ini memberikan petunjuk kepada pendengar/pembaca agar tidak membentuk konteks yang lebih luas dari yang ia perlukan untuk sampai kepada suatu tafsiran. Asas analogi adalah salah satu heuristik mendasar yang dianut oleh pendengar/pembaca dan penganalisis untuk menentukan tafsiran-tafsiran dengan mempertimbangkan konteks. Mereka menganggap bahwa segala sesuatu akan tetap seperti sebelumnya jika mereka tidak diberi peringatan tertentu bahwa suatu aspek tertentu telah berubah (Brown dan Yule, 1996: 58—65). Asas ini mengharuskan pendengar/pembaca menginterpretasikan suatu wacana seperti yang telah diketahui sebelumnya, kecuali apabila ada pemberitahuan bahwa sebagian dari wacana itu diubah (Kartomihardjo, 1993:29). Wacana ditafsirkan dari sudut pengalaman dengan wacana serupa di masa lampau, melalui analogi dengan teks-teks serupa sebelumnya. Pengalaman sebelumnya yang relevan, bersama dengan asas tafsiran lokal, akan mendorong pendengar/pembaca untuk berusaha menafsirkan ujaran-ujaran yang berurutan sebagai berhubungan dengan topik yang sama. Pembaca juga melakukan proses inferens. Inferens adalah usaha menarik kesimpulan untuk dapat menafsirkan ujaran-ujaran atau hubungan antarujaran (Brown danYule, 1996).

5.3 Pandangan Ahli terhadap Pembaca Sastra

Seperti yang telah dikemukakan sebelumnya, pembaca mempunyai kedudukan yang penting. Itulah sebabnya, dalam bidang studi sastra, ada bidang kajian sastra yang menitikberatkan kajiannya terhadap peran pembaca. Kajian semacam ini disebut pendekatan pragmatik.

Tokoh yang menonjol dalam mengembangkan pendekatan pragmatik adalah Wolfgang Iser dan Hans Robert Jausz. Selain itu dikenal juga tokoh lain seperti Gerald Prince, Husserl, Heidegger, Gadamer,

Stanley Fish, Michael Riffaterre, Jonathan Culler, Norman Holland dan David Bleich (Selden, 1985). Berikut ini akan diuraikan serba singkat pendapat ahli-ahli tersebut mengenai pembaca.

Gerald Prince (dalam Selden, 1985:109—110) mengemukakan teorinya tentang *narratee* (orang yang diceritai). *Narratee* adalah orang yang kepadanya pencerita menyampaikan wacananya. *Narratee* berbeda dengan pembaca. Pencerita dapat mengkhususkan *narratee* berdasarkan jenis kelamin, kelas, situasi, ras, atau umur. Sedangkan pembaca yang nyata dapat atau tidak dapat bersamaan dengan *narratee*. Prince juga membedakan *narratee* dengan pembaca yang sebenarnya (pembaca yang dipikirkan penulis ketika mengembangkan ceritanya) dan pembaca ideal (pembaca sempurna berwawasan yang mengerti setiap gerak penulis).

Sebuah kecenderungan filsafat modern yang menekankan peranan pusat pemahaman dalam menentukan arti, dikenal sebagai fenomenologi dengan tokoh-tokohnya Husserl, Heidegger, dan Gadamer. Menurut Husserl, objek penelitian filosofis yang sebenarnya adalah isi kesadaran kita dan bukan objek dunia. Dalam teori sastra, pendekatan ini tidak mendorong keterlibatan subjektif yang murni untuk struktur mental kritikus, tetapi suatu tipe kritik sastra yang mencoba masuk ke dalam dunia—karya seorang penulis dan sampai pada suatu pengertian tentang alam dasar atau inti sari tulisan itu sebagaimana tampak pada kesadaran kritikus. Derrida menganggap jenis pemikiran ini bersifat *logosentrik* karena menduga bahwa arti dipusatkan pada *subjek transendental* (pengarang) dan dapat dipusatkan kembali pada subjek lain (Selden, 1985:110—111).

Menurut Martin Heidegger kesadaran kita *memproyeksikan* benda-benda dunia dan juga pada waktu yang sama *ditundukkan* dunia oleh kodrat keberadaannya yang sebenarnya di dunia. Oleh karena itu, pemikiran kita selalu dalam sebuah situasi dan selalu bersifat sejarah, meskipun sejarah itu tidak bersifat eksternal dan sosial, melainkan bersifat personal dan berada di dalam. Hans-Georg Gadamer menerapkan pendekatan situasional Heidegger dalam teori sastra. Gadamer menegaskan bahwa sebuah karya sastra tidak muncul ke dunia sebagai seberkas arti yang selesai dan terbungkus rapi. Arti bergantung pada situasi kesejarahan penafsir (Selden, 1985:111—112).

Stanley Fish mengemukakan pendapatnya dalam pengalaman pembaca. Ia berpusat pada penyesuaian-penyesuaian harapan yang dibuat pembaca ketika mereka membaca sepanjang teks pada tingkat

rangkaian kalimat. Selain mendukung Fish, Jonathan Culler mengkritiknya. Menurut Culler, seorang pembaca adalah seseorang yang memiliki *kompetensi linguistik* (pengetahuan sintatik dan semantik) yang diperlukan untuk membaca. *Pembaca yang berpengalaman* tentang teks-teks sastra juga memerlukan *kompetensi sastra* secara khusus (pengetahuan tentang konvensi-konvensi sastra).

Jonathan Culler mengemukakan pendapatnya tentang *konvensi pembacaan*. Menurutnya suatu teori pembacaan harus mengungkap operasi penafsiran yang dipergunakan pembaca. Pembaca yang berbeda akan menghasilkan tafsiran yang berbeda. Culler mengakui bahwa konvensi yang dapat diterapkan pada satu genre tidak dapat diterapkan kepada yang lain, dan konvensi penafsiran akan berbeda dari satu periode ke periode yang lain (Selden, 1985:120—122).

Michael Riffaterre juga mengemukakan pentingnya kompetensi sastra bagi pembaca dalam memahami karya sastra, khususnya puisi, untuk menghadapi ketidakgramatikalan dalam puisi. Meski Riffaterre setuju dengan kaum formalis Rusia dalam memandang puisi sebagai sebuah penggunaan bahasa yang khusus. Bahasa umum praktis dan digunakan untuk menunjuk sesuatu jenis *kenyataan*, sedangkan bahasa puitik berpusat pada pesan sebagai suatu tujuan dirinya sendiri (Selden, 1985:117—120).

Iser (dalam Selden, 1985) membagi pembaca atas pembaca implisit dan pembaca nyata. Pembaca implisit adalah pembaca yang diciptakan sendiri oleh teks untuk dirinya dan menjadi jaringan kerja struktur yang mengundang jawaban, yang mempengaruhi kita untuk membaca dengan cara tertentu. Pembaca nyata adalah pembaca yang menerima citra mental tertentu dalam proses pembacaannya.

Pengayaan Bab 5

Bagaimana pengalaman Anda setelah membaca bab ini? Sudahkah Anda memahami bab ini dengan baik? Anda bisa menguji pemahaman Anda dengan menyelesaikan tugas-tugas di bawah ini!

1. Jelaskan pendapat Horatius tentang *utile* dan *dulce* dikaitkan dengan pembaca!
2. Apakah yang dimaksud dengan resepsi sastra?
3. Uraikan mengapa seorang pembaca saat memahami karya sastra harus mengetahui bahwa yang mereka hadapi adalah karya rekaan!

4. Tidak semua pembaca menyukai sastrawan yang selalu mengikuti selera pembaca. Ada pembaca yang justru ingin dikejutkan oleh kepandaian sastrawan. Tunjukkan kebenaran pernyataan ini dengan contoh-contoh konkret!
5. Ada sastrawan yang memanfaatkan konvensi yang sudah ada dalam pembaca untuk dipermainkannya. Setujukah Anda dengan pernyataan tersebut? Buktikan dengan contoh!
6. Pada saat membaca karya sastra, pembaca tidak dapat langsung berkomunikasi dengan sastrawan. Ia hanya menghadapi teks sastra. Sebutkan akibat dari sifat komunikasi semacam ini!
7. Apakah tingkat pendidikan dan pengalaman pembaca berpengaruh terhadap penerimaan dan pemahaman mereka terhadap karya sastra yang mereka baca? Jelaskan jawaban Anda!
8. Iser (dalam Selden, 1985) membagi pembaca atas (1) pembaca implisit dan (2) pembaca nyata. Jelaskan apa yang dimaksud dengan pembaca implicit!
9. Apakah yang harus diperhatikan pembaca saat membaca karya sastra dari segi bahasa?
10. Apakah yang harus diperhatikan pembaca saat membaca karya sastra dari segi budaya?

Puisi

Rumahku
(Chairil Anwar)

Rumahku dari unggun-timbun sajak
Kaca jernih dari luar segala nampak

Kulari dari gedong lebar halaman
Aku tersesat tak dapat jalan

Kemah kudirikan ketika senjakala
Di pagi terbang entah ke mana

Rumahku dari unggun-timbun sajak
Di sini aku berbini dan beranak

Rasanya lama lagi, tapi datangnya datang
Aku tidak lagi meraih petang
Biar berleleran kata manis madu
Jika menagih yang satu.

Apakah puisi itu? Ternyata untuk menjawab pertanyaan itu tidak mudah. Sebelum kita membahas puisi, perhatikanlah kedua kutipan di bawah ini! Yang manakah dari keduanya yang dapat dikatakan sebagai puisi? Kedua kutipan di bawah ini sama-sama berjudul dan berbicara tentang ibu. Bila dicermati, keduanya juga menggunakan gaya bahasa; memilih kata dengan cermat; memperhatikan persamaan dan keindahan bunyi. Keduanya juga menggunakan bahasa yang cukup padat maknanya dan bentuknya juga padat. Bila memang keadaannya seperti itu, apakah yang membedakan puisi dengan yang bukan puisi?

Kutipan 1

IBU
(Iwan Fals)

Ribuan kilo jarak yang kau tempuh
Lewati rintangan untuk aku anakmu
Ibuku sayang masih terus berjalan
Walau tapak kaki penuh darah penuh nanah
Seperti udara kasih yang engkau berikan
Tak mampu kumembalas ibu

Ingin kudekap dan duduk di dipangkuanmu
Sampai kutertidur bagai masa kecil dulu
Lalu doa-doa baluri sekujur tubuhku
Dengan apa kumembalas ibu

Kutipan 2

IBU
(D. Zawawi Imron)

kalau aku merantau lalu datang musim kemarau
sumur-sumur kering, daunan pun gugur bersama reranting
hanya mataair airmatamu ibu, yang tetap lancar mengalir

bila aku merantau
sedap kopyor susumu dan ronta kenakalanku
di hati ada mayang siwalan memutikkan sari-sari kerinduan
lantaran hutangku padamu tak kuasa kubayar

ibu adalah gua pertapaanku
dan ibulah yang meletakkan aku di sini
saat bunga kembang menyemerbak bau sayang
ibu menunjuk ke langit, kemudian ke bumi
aku mengangguk meskipun kurang mengerti

bila kasihmu ibarat samudra
sempit lautan teduh
tempatku mandi, mencuci lumut pada diri

tempatku berlayar, menebar pukat dan melempar sauh
lokan-lokan, mutiara dan kembang laut semua bagiku
kalau ikut ujian lalu ditanya tentang pahlawan
namamu ibu, yang kan kusebut paling dahulu
lantaran aku tahu
engkau ibu dan aku anakmu

bila aku berlayar lalu datang angin sakal
Tuhan yang ibu tunjukkan telah kukenal

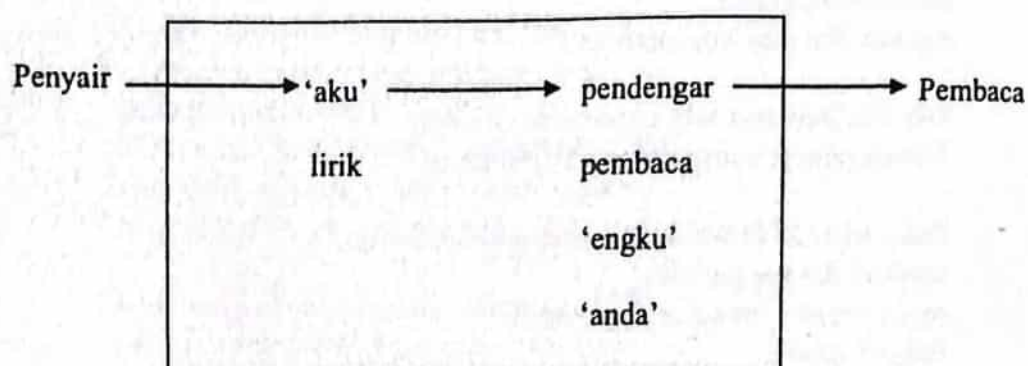
ibukah itu, bidadari yang berselendang bianglala
sesekali datang padaku
menyuruhku menulis langit biru
dengan sajakku

Sudah banyak definisi tentang puisi diberikan. Tetapi banyak orang yang tidak puas dengan definisi tersebut. Dalam *Kamus Besar Bahasa Indonesia*, puisi diartikan sebagai ragam sastra yang bahasanya terikat oleh irama, matra, rima, serta penyusunan larik dan bait. Luxemburg (1984:175), antara lain, menyebutkan, puisi adalah teks-teks monolog yang isinya bukan pertama-tama merupakan sebuah alur. Dari hasil kajiannya terhadap definisi-definisi yang dikemukakan oleh beberapa ahli, Waluyo (1987:25) mengemukakan, puisi adalah bentuk karya sastra yang mengungkapkan pikiran dan perasaan penyair secara imajinatif dan disusun dengan mengonsentrasikan struktur fisik dan struktur batinnya.

Definisi-definisi tersebut tidak salah, tetapi perlu diingat bahwa selain itu hakikat puisi juga harus ditinjau dari segi pengarang dan pembaca. Puisi merupakan karya yang dimaksudkan oleh pengarang sebagai puisi dan diterima dengan sama oleh pembaca. Dengan sulitnya mendefinisi puisi yang bisa mendekati hakikat puisi, maka dalam tulisan ini sengaja pembahasan diarahkan pada ciri-ciri puisi, dengan harapan, dengan memahami ciri-ciri puisi, akan dapat melihat hakikat puisi. Berikut akan dibahas ciri-ciri puisi dari berbagai segi.

6.1 Bentuk Komunikasi Puisi

Seperti yang dikemukakan oleh Luxemburg (1984:175), puisi ialah teks-teks monolog yang isinya pertama-tama bukan merupakan sebuah alur. Atau dengan kata lain, isinya bukan semata-mata sebuah

cerita, tetapi lebih merupakan ungkapan perasaan. Secara skematik (diadaptasi dari Luxemburg dkk.) situasi komunikasi dalam puisi sebagai berikut.

Gambar 7.1: Komunikasi Penyair dan Pembaca melalui Puisi

Dari skema di atas tampak bahwa yang menggubah karya sastra adalah penyair. Penyair bertanggung jawab terhadap semua yang ada dalam karya sastranya, baik bentuk maupun isinya. Tetapi di dalam karya sastra itu sendiri, penyair tidak ikut berbicara, yang berbicara adalah seseorang yang disebut *aku* atau *subjek lirik*. Hal ini disebabkan pengarang bukanlah berada dalam dunia karya sastra. Pengertian ini bisa diumpamakan seperti pemain sandiwara. Pemain sandiwara bisa saja bernama Lukman, Yugo, Umar Maksum, tetapi setelah berada di atas pentas, maka yang ada adalah tokoh-tokoh drama. *Aku lirik* atau *subjek lirik* adalah pencerita di dalam puisi. Meskipun yang mengarang puisi adalah Sapardi Djoko Damono, tetapi yang bercerita dalam puisinya bisa *Sukrosono*, seperti pada kutipan puisi Sapardi Djoko Damono berikut ini.

PESAN

Tolong sampaikan pada abangku, Raden Sumantri, bahwa memang kebetulan jantungku tertembus anak panah. Kami saling mencinta, dan antara disengaja dan tidak disengaja sama sekali tidak ada pembatasannya.

Kalau kamu bertemu dengannya, tolong sampaikan bahwa aku tidak menaruh dendam padanya, dan nantinya apabila perang itu tiba, aku hanya akan ....

Dari puisi "Pesan" di atas juga dapat diketahui bahwa aku lirik-nya adalah adik Raden Sumantri yang jantungnya terkena panah. Dalam cerita wayang, orang itu bernama Sukrosono. Kata *Sukrosono* itu sendiri tidak muncul dalam puisi. Aku lirik itu ingin bercerita dan berbicara dengan seseorang yang tidak kita ketahui identitasnya.

Ternyata, aku lirik bisa bermacam-macam namanya. Dalam puisi "Pertapa" aku liriknya *aku*, sastria. Dalam "Sajak Anak Muda" (W.S. Rendra) aku liriknya *kita* (angkatan gagap). Dalam puisi Chairil Anwar terdapat aku lirik *beta Pattirajawane*. Aku lirik biasanya dinyatakan dalam bentuk persona pertama: *aku, kita, kami, beta, hamba, saya, ku*. Meskipun demikian banyak juga puisi yang tidak menunjukkan secara jelas aku liriknya.

Selain nama dan sebutan, identitas aku lirik bisa juga diungkap. Dari puisi "Pesan" di atas juga dapat diketahui bahwa aku liriknya adalah laki-laki. Selain jenis kelamin, sebenarnya bisa juga yang bisa diketahui usia, kedudukan, agama, atau identitas lainnya dari aku lirik.

Di dalam puisi, ada orang atau sesuatu yang disapa oleh aku lirik. Yang disapa bisa berupa orang (yang sudah jelas identitasnya maupun yang belum jelas), alam, benda, maupun hewan. Kata-kata yang digunakan bisa *engkau, kau, kamu, anda*. Tidak menutup kemungkinan, aku lirik mengajak berbicara pada pembaca. Demikian juga adanya kemungkinan hubungan yang erat antara penyair dengan aku lirik. Perhatikan kutipan puisi Ramadhan K.H. di bawah ini!

Buku
Kepada: Moh. Haji Saleh

Menikmati huruf huruf
merasuk dalam hatiku
bergumul dengan ratu kesayangan
yang selalu kudambakan.

Setasiun yang kutuju
terlewatkan
akibatnya.

Tak perlu nyesal,
hidup mengejar kenikmatan
dan itu telah kudapatkan.

Tenanglah,
tunggulah kereta yang berputar.
Kembali
dan kudekap peti rahasiamu, bukuku

Dari puisi "Buku" di atas, kita dapat mengetahui bahwa yang diajak berbicara oleh aku lirik adalah bukan manusia, tetapi buku. Hal ini dapat kita ketahui dari larik terakhir, *dan kudekap peti rahasiamu, bukuku.* Hal ini berbeda dengan puisi karya Abdul Mukhid di bawah ini.

TULISLAH NAMAKU DENGAN ABU

Bakarlah aku dalam bilik jantungmu
hingga yang tersisa hanya abu
Lalu dengan abu itu tulislah namaku
Seperti waktu kau punguti jam-jam yang meragu

Tulislah namaku dengan abu
Sebab kenangan hanyalah catatan alam yang
berdebu
Meski hidup cuma bayangan semu
Tataplah hari-hari dengan senyummu

Tulislah namaku dengan abu
Untuk sekedar memberi kemungkinan sang waktu
melakukan tawar menawar dengan Tuhan
karena perjalanan, betapapun berat, harus
diteruskan

Tulislah namaku dengan abu
Berdoalah agar dari kematianku
datang kelahiran baru
Agar aku tak kehilangan kepercayaan
kepada kesejatian

Tulislah namaku dengan abu
Karena rasa berdaya tak boleh mati begitu saja
kesabaran menjadi samudra
daya hidup menjadi cakrawala

Tulislah namaku dengan abu
sebab kita tak pernah berencana bertemu
Tulislah namaku dengan abu
Biarkan angin membawa pergi kemana ia mau

Dari puisi "Tulislah Namaku dengan Abu" kita akan mengetahui bahwa yang diajak berbicara oleh aku lirik adalah manusia. Hal ini diketahui dari yang disapa yang mempunyai *bilik jantung* dan tingkah lakunya seperti *menulis nama, memunguti jam-jam, menatap hari-hari dengan senyum, berdoa.* Ada juga aku lirik yang berbicara dengan Tuhan. Hal ini dapat Anda baca pada puisi Emha Ainun Nadjib di bawah ini.

15

Tuhanku
kapan sukmaku bisa sekukuh kegelapan-Mu, hingga
segala kekaguman, segala kebanggaan, segala belenggu
dan rumusan, tak mengotorinya.

Meskipun begitu yang disapa oleh aku lirik tidak selalu eksplisit ada dalam puisi. Ada puisi yang tidak jelas siapa yang disapa oleh aku lirik. Anda bisa memperhatikan hal ini pada puisi Sapardi Djoko Damono di bawah ini.

Hujan Bulan Juni

tak ada yang lebih tabah
dari hujan bulan juni
dirahasiakannya rintik rindunya
kepada pohon berbunga itu

tak ada yang lebih bijak
dari hujan bulan juni
dihapusnya jejak-jejak kakinya
yang ragu-ragu di jalan itu

tak ada yang lebih arif
dari hujan bulan juni
dibiarkannya yang tak terucap
diserap akar pohon bunga itu

6.2 Bentuk dan Struktur Fisik Puisi

Bentuk dan struktur fisik puisi sering disebut *metode puisi.* Sengaja tidak digunakan istilah metode puisi supaya tidak kacau dengan bidang lain, misalnya bidang penelitian. Bentuk dan struktur fisik puisi mencakup (1) perwajahan puisi, (2) diksi, (3) pengimajian, (4) kata konkret, (5) majas atau bahasa figuratif, dan verifikasi. Semua unsur tersebut merupakan satu kesatuan yang utuh. Berikut akan dibicarakan satu per satu.

6.2.1 Perwajahan Puisi (Tipografi)

Ciri-ciri yang dapat dilihat secara sepintas dari bentuk puisi adalah perwajahannya. Perwajahan adalah pengaturan dan penulisan kata, larik dan bait dalam puisi. Pada puisi konvensional, kata-katanya diatur dalam deret yang disebut *larik* atau *baris.* Setiap satu larik tidak selalu mencerminkan satu pernyataan. Mungkin saja satu pernyataan ditulis dalam satu atau dua larik, bahkan bisa lebih. Larik dalam puisi tidak selalu dimulai dengan huruf besar dan diakhiri dengan titik (.). Kumpulan pernyataan-pernyataan dalam puisi tidak membentuk paragraf, tetapi membentuk *bait.* Sebuah bait dalam suatu puisi mengandung satu pokok pikiran.

Pengaturan dalam bait-bait ini sudah berkurang atau sama sekali tidak ada pada puisi modern atau puisi kontemporer. Bahkan, puisi kontemporer tipografinya bisa membentuk suatu gambar. Orang menyebutnya sebagai puisi konkret.

Ciri puisi lainnya dari segi perwajahannya adalah bahwa halamannya tidak dipenuhi dengan kata-kata seperti halnya prosa. Tepi kanan atau tepi kiri halaman yang memuat puisi belum tentu terisi oleh kata-kata puisi. Perhatikan contoh puisi Dimas Arika Mihardja di bawah ini yang menunjukkan bahwa tidak ditulis mulai dari tepi kiri hingga tepi kanan halaman.

PERAMBAH HUTAN

Pengaturan baris dalam puisi sangat berpengaruh terhadap pemaknaan puisi, karena menentukan kesatuan makna, dan juga berfungsi untuk memunculkan ketaksaan makna (ambiguitas). Perwajahan puisi juga bisa mencerminkan maksud dan jiwa pengarangnya. Tipografi puisi "Hyang?" (Sutardji C.B.) yang berlubang-lubang, terputus, dan meloncat-loncat mengungkapkan kekosongan, kegelisahan, dan ketidakmenentuan pikiran penyairnya dalam mencari Hyang (Tuhan).

HYANG?

6.2.2 Diksi

Diksi adalah pemilihan kata-kata yang dilakukan oleh penyair dalam puisinya. Karena puisi adalah bentuk karya sastra yang dengan sedikit kata-kata dapat mengungkapkan banyak hal, kata-katanya harus dipilih secermat mungkin. Pemilihan kata dalam puisi berhubungan erat dengan makna, keselarasan bunyi, dan urutan kata. Puisi "Doa" karya Chairil Anwar, salah satu bagiannya tertulis: *Biar susah sungguh / mengingat kau penuh seluruh*. Dua baris tersebut tidak bisa diganti dengan *Biar sangat susah / Mengingat Tuhan dengan sepenuhnya* atau dibalik susunannya menjadi *Susah sungguh biar / penuh seluruh mengingat Kau.*

Pilihan kata akan memengaruhi ketepatan makna dan keselarasan bunyi. Dalam puisinya "Aku" karya Chairil Anwar, sebelumnya tertulis seperti di bawah ini.

Aku

Kalau sampai waktuku
'Ku *tahu* tak seorang 'kan merayu
Tidak juga kau
....

Tampaknya Chairil sadar bahwa kata *tahu* menunjukkan kelemahan dan menunjukkan sikap pesimis. Kata itu diubahnya pada penerbitan berikutnya menjadi kata *mau*, sehingga menunjukkan sikap kuat dan optimis. Perhatikan kutipan di bawah ini!

Aku

Kalau sampai waktuku
'Ku *mau* tak seorang 'kan merayu
Tidak juga kau
....

Pemilihan kata berhubungan erat dengan latar belakang penyair. Semakin luas wawasan penyair, semakin kaya dan berbobot kata-kata yang digunakan. Kata dalam puisi tidak hanya sekadar kata-kata yang dihafalkan, tetapi sudah mengandung pandangan pengarang. Penyair yang religius akan menggunakan kosa kata yang berbeda dengan pengarang yang sosialis. Penyair yang berasal dari Yogyakarta akan berbeda

dengan yang berasal dari Batak. Pengarang yang dokter akan berbeda dengan pengarang yang guru. Kata dalam puisi juga bisa mengungkapkan perasaan pengarang seperti marah, riang, cemas, khawatir, tegang, atau takut.

Penyair harus cermat memilih kata-kata dalam puisinya. Hal ini juga berkaitan dengan keberadaan bahasa dalam puisi yang kaya akan makna simbolik, bermakna konotatif, asosiatif, dan sugestif. Ada usaha penyair untuk melakukan penggalian, pengurangan, penambahan makna terhadap kata-kata yang telah kita kenal. Ada usaha penyair untuk memberi makna yang asing dari makna kata-kata yang semula sudah biasa kita dengar. Selain itu, bahasa puisi juga mengalami penyimpangan bahasa.

Menurut Geoffry (dalam Waluyo, 1987) ada sembilan jenis penyimpangan bahasa yang sering dijumpai dalam puisi. Tidak semua puisi memiliki sembilan penyimpangan itu. Ada puisi yang hanya memiliki beberapa penyimpangan saja. Penyimpangan bahasa tersebut adalah sebagai berikut.

1) Penyimpangan leksikal. Kata-kata yang digunakan dalam puisi menyimpang dari kata-kata yang digunakan dalam hidup sehari-hari. Penyair memilih kata-kata yang sesuai dengan pengungkapan jiwanya atau kata-kata itu disesuaikan dengan estetika tertentu, misalnya kata-kata *mentari, pepintu, cerlang, menyera, 'kan.*
2) Penyimpangan semantis. Makna dalam puisi tidak menunjuk pada satu makna, namun menunjuk pada makna ganda. Maka kata-kata tidak selalu sama dengan makna dalam bahasa sehari-hari. Kata *matahari* mungkin bisa bermakna *kehangatan cinta,* bagi seorang penyair. Bagi penyair lain, *matahari* bisa bermakna *kegersangan, kehidupan, penunjuk waktu* dan bukan seperti kata sehari-hari yang memberi makna sebagai *bintang* dalam tata surya kita.
3) Penyimpangan fonologis. Untuk kepentingan rima, penyair sering mengadakan penyimpangan bunyi. Dalam puisi "Perasaan Seni" karya J.E. Tatengkeng, kata *menderu* diganti dengan *menderuh.*
4) Penyimpangan morfologis. Penyair sering melanggar kaidah morfologis secara sengaja. Selain untuk keindahan bunyi, hal ini juga dimaksudkan untuk menunjukkan kekhasan, keindividuan, dan kebaruan. Darmanto Jt dalam puisinya "Kisah Karto Tukul dan Saudaranya Atmo mBoten" menggunakan kata-kata: *dicandra, tak karasan,* dan *sepasar.* Kata yang hanya digunakan dalam puisinya.

5) Penyimpangan sintaksis. Kata-kata dalam puisi tidak membangun kalimat, tetapi membangun larik atau baris. Larik-larik puisi tidak harus berupa kalimat karena makna yang dikemukakan mungkin lebih luas dari satu kalimat. Penyimpangan sintaksis digunakan untuk mencapai efek estetis dan untuk menekankan maksud. Dalam puisinya yang berjudul "Fragmen", Chairil Anwar menggunakan *Aku sudah saksikan*, padahal menurut kaidah yang benar *Aku sudah menyaksikan* atau *sudah aku disaksikan*.
6) Penggunaan dialek. Untuk mengungkapkan makna yang diinginkan, suasana dan perasaan yang sesuai, penyair sering menggunakan dialek. Bila dialek ini diungkapkan dalam bahasa Indonesia, ada kandungan makna yang hilang. Sebagai contoh, Darmanto Jt. menggunakan kata *ceples, pleg, kepleng-kepleng, den mas, priyagung*, atau *ngrusuhi* untuk memberi warna kejawaan dalam puisinya
7) Penggunaan register. Register adalah ragam bahsa yang digunakan kelompok atau profesi tertentu dalam masyarakat. Penggunaan register bisa menunjukkan dari mana penyair itu berasal. Darmento Jt. menggunakan kata-kata *status persen, wong lanang, hoong, setan bekasaan, kanioyo.*
8) Penyimpangan historis. Penyimpangan historis berupa penggunaan kata-kata kuno yang sudah tidak digunakan lagi dalam kehidupan sehari-hari. Penggunaannya seperti dimaksudkan untuk mempertinggi nilai estetik.
9) Penyimpangan grafologis. Dalam menulis kata-kata, kalimat, larik (baris), penyair sengaja melakukan penyimpangan dari kaidah bahasa yang biasa berlaku. Penyimpangan grafologis adalah penyimpangan sistem tulisan. Misalnya tidak digunakannya huruf besar dan titik.

6.2.3 Imaji

Imaji adalah kata atau kelompok kata yang dapat mengungkapkan pengalaman indrawi, seperti penglihatan, pendengaran, dan perasaan. Imaji dapat dibagi menjadi tiga: imaji suara (auditif), imaji penglihatan (visual), dan imaji raba atau sentuh (imaji taktil). Imaji dapat mengakibatkan pembaca seakan-akan melihat, mendengar, dan merasakan seperti yang dialami oleh penyair. Imaji berhubungan erat dengan kata konkret. Imaji suara misalnya tampak pada puisi "Rakyat" karya Hartoyo Andangjaya.

Rakyat

....

Rakyat ialah kita
Beragam suara di langit tanah tercinta
Suara bangsi di rumah berjenjang bertangga
Suara kecapi di pegunungan jelita
Suara bonang mengambang di pendapa
Suara kecak di muka para
Suara tifa di hutan kebun pala
Rakyat ialah suara beraneka.

....

Imaji penglihatan (imaji visual), misalnya, tampak pada puisi Sapardi Djoko Damono di bawah ini.

Terbaring

kalau aku terbaring sakit seperti ini
suka kubayangkan ada selembar daun tua
kena angin dan lepas dari tangkainya
melayang ke sana ke mari tanpa tenaga

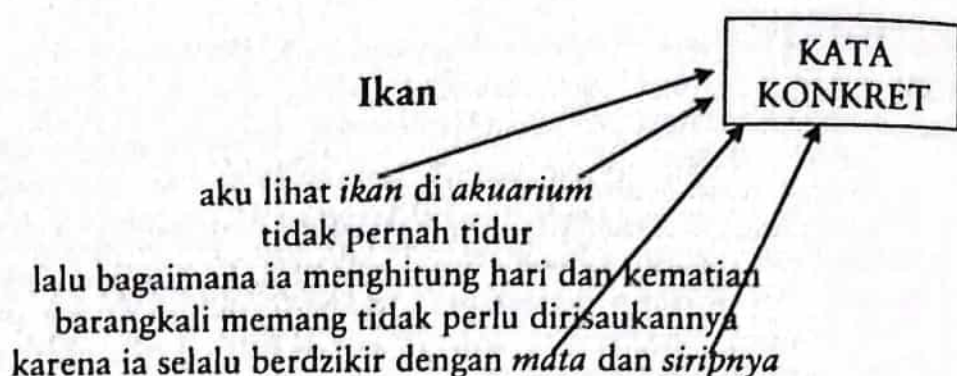
kalau aku terbaring sakit seperti ini
suka kubayangkan kalian nun di Bukit sana
berebut menangkap daun yang melayang-layang itu
dan penuh rindu menciumnya berulang kali

6.2.4 Kata Konkret

Seperti yang diterangkan di atas, bahwa kata konkret berhubungan erat dengan imaji. Kata konkret adalah kata-kata yang dapat ditangkap dengan indra. Dengan kata konkret akan memungkinkan imaji muncul. Perhatikan puisi karya Wahyudi S. di bawah ini.

KATA KONKRET

Ikan

aku lihat *ikan* di *akuarium*
tidak pernah tidur
lalu bagaimana ia menghitung hari dan kematian
barangkali memang tidak perlu dirisaukannya
karena ia selalu berdzikir dengan *mata* dan *siripnya*

Pada puisi di atas, kata konkret ditunjukkan oleh kata *ikan, akuarium, mata, sirip.* Kata konkret berhubungan dengan kiasan atau lambang. Kata konkret *salju* dapat melambangkan kebekuan cinta, kehampaan cinta, kehampaan hidup, kekakuan sikap. Kata konkret *rawa-rawa* dapat melambangkan tempat yang kotor, tempat hidup, bumi, dan kehidupan.

6.2.5 Bahasa Figuratif (Majas)

Majas ialah bahasa berkias yang dapat menghidupkan atau meningkatkan efek dan menimbulkan konotasi tertentu (Sudjito, 1986:128). Bahasa figuratif menyebabkan puisi menjadi prismatis artinya memancarkan banyak makna atau kaya akan makna (Waluyo, 1987:83). Perrine menyatakan bahwa bahasa figuratif dipandang lebih efektif untuk menyatakan apa yang dimaksud penyair, karena (1) bahasa figuratif mampu menghasilkan kesenangan imajinatif, (2) bahasa figuratif adalah cara untuk menghasilkan imaji tambahan dalam puisi, sehingga yang abstrak jadi konkret dan menjadikan puisi lebih nikmat dibaca, (3) bahasa figuratif adalah cara menambah intensitas perasaan penyair untuk puisinya dan menyampaikan sikap penyair, (4) bahasa figuratif adalah cara untuk mengonsentrasikan makna yang hendak disampaikan dan cara menyampaikan sesuatu yang banyak dan luas dengan bahasa yang singkat (Waluyo, 1987:83). Perhatikan puisi Sapardi Djoko Damono di bawah ini!

DI DEPAN PINTU

Di depan pintu: bayang-bayang bulan
Terdiam di rumput. Cahaya yang tiba-tiba pasang
Mengajaknya pergi
Menghitung jarak dengan sunyi

Bagaimana pendapat Anda tentang keindahan bahasa puisi karya Sapardi Djoko Damono tersebut? Puisi itu indah karena menggunakan gaya bahasa. Perhatikanlah baris-baris puisi seperti dikutip di bawah ini!

a. *Bayang-bayang bulan* terdiam *di rumput*
b. *Cahaya yang tiba-tiba pasang* mengajaknya pergi

Makhluk apakah yang bisa *terdiam* atau *mengajak pergi*? Ya, yang bisa bertingkah laku seperti itu adalah manusia. Tetapi Sapardi menganggap bayang-bayang dan cahaya sebagai manusia. Disebut apakah gejala semacam ini? Gejala semacam ini disebut *asosiasi*. Dalam *Kamus Besar Bahasa Indonesia*, asosiasi diartikan sebagai pertauatan di ingatan pada orang atau barang lain. Bisa juga dimaknai sebagai pembentukan hubungan atau pertalian antara gagasan, ingatan, atau kegiatan pancaindra. Tidak hanya asosiasi, sinestesia bisa terdapat dalam puisi. Perhatikan puisi "Nyanyian Lumut" karya Zawawi Imron ini!

Nyanyian Lumut

Jika kuterima kecutmu
Garam akan semakin larut pada darah
Serang elang bergoyang
Dalam hatiku
Telur yang akan menetas itu menyiapkan
Sejarah lumut yang bersenjata rawa rawa
Mengidung bukanlah senang
Tak tau sakitnya hati

Siapa mengaku asap
Akan lenyap di lutut angkasa
Dan apa yang mengancam serta menagih
Langit bersujud padanya

Sekali hati menderap
Di ubun rumput dan lalang
Kau menangisi
Bangkaimu sendiri

Macam-macam majas lainnya adalah simile, metafora, personifikasi, hiperbola, litotes, ironi, metonimia, sinekdose, eufimisme, repetisi, anafora, pleonasme, antitesis, alusi, klimaks, dan antiklimaks.

6.2.6 Verifikasi (Rima, Ritme, dan Metrum)

Verifikasi dalam puisi terdiri atas rima, ritme, dan metrum. Berikut ini akan diurakan satu demi satu.

6.2.6.1 Rima

Ada sedikit perbedaan konsep rima dengan sajak. Sajak adalah persamaan bunyi pada akhir baris puisi. Sedangkan rima adalah persamaan bunyi pada puisi, baik di awal, tengah, maupun akhir baris puisi. Rima mencakup (1) onomatope, (2) bentuk intern pola bunyi, dan (3) pengulangan kata atau ungkapan.

(1) Onomatope

Onomatope adalah tiruan terhadap bunyi. Dalam puisi, bunyi-bunyi ini memberikan warna suasana tertentu seperti yang diharapkan oleh penyair. Marjorie Boulton menjelaskan bahwa bunyi vokal panjang lebih khidmat dan lebih mendamaikan hati. Konsonan /b/ dan /p/ adalah konsonan eksplosif yang mampu memberikan kesan remeh atau cemooh. Konsonan /m/, /n/, dan /ng/ memberikan efek adanya dengungan (echo), nyanyian, musik, dan kadang-kadang bersifat sinis. Konsonan /l/ memberikan sugesti pada gerakan yang mengalir pelan-pelan, melambai-lambai, menggairahkan, damai, dan kadang-kadang juga bersifat mewah. Konsonan /k/ , /g/, /kh/, dan /st/ memberikan sugesti akan suasana penuh kekerasan, gerakan yang tidak seragam, konflik, namun kadang-kadang juga mengandung kebencian. Sedangkan konsonan /s/ dan /sy/ menyugesti timbulnya suasana mengejek, lembut, lancar, dan kadang-kadang menimbulkan perasaan yang menyejukkan. Konsonan /z/ berhubungan dengan teks suasana kekerasan. Konsonan /f/ dan / w/ berhubungan dengan keadaan angin, sayap burung, dan gerakan di

udara. Konsonan /t/ dan /d/ mirip seperti /k/ dan /g/, tetapi tanpa empati dan banyak digunakan untuk melukiskan gerakan yang pendek. Konsonan /r/ berhubungan dengan gerakan dan suara. Sedangkan konsonan /d/ berhubungan dengan keras lunaknya suatu gerakan (Waluya, 1987:91-92).

Berkaitan dengan vokal, perulangan bunyi yang cerah, ringan, yang menunjukkan kegembiraan serta keceriaan dalam dunia puisi disebut *euphony* yakni bunyi *i, e,* dan *a.* Sedangkan bunyi-bunyi yang berat menekan menyeramkan, mengerikan, seolah-olah seperti desau atau bunyi burung hantu disebut *cacophony,* yakni bunyi *o, u, e,* dan *au* (Tarigan, 1986:37—38).

(2) Bentuk Intern Pola Bunyi

Menurut Boulton (dalam Waluyo, 1987:92), yang dimaksud bentuk internal ini adalah aliterasi, asonansi, persamaan akhir, persamaan awal, sajak berselang, sajak berparuh, sajak penuh, repetisi bunyi (kata) dan sebagainya.

(3) Pengulangan Kata /Ungkapan

Pengulangan tidak hanya terbatas pada bunyi, namun mungkin kata-kata atau ungkapan. Boulton menyatakan, bahwa pengulangan bunyi, kata, dan frasa memberikan efek intelektual dan efek magis yang murni (Waluyo, 1987/93). Efek magis tampak menonjol pada puisi Sutardji Calzoum Bachri.

Untuk puisi Indonesia efek rima di atas masih lebih banyak merupakan pendapat dan data puisi dari Barat. Akan menarik jika dilakukan penelitian yang mendalam tentang rima puisi Indonesia.

6.2.6.2 Ritma dan Metrum

Ritma merupakan tinggi-rendah, panjang pendek, keras-lemahnya bunyi. Ritma sangat menonjol bila puisi itu dibacakan. Ada ahli yang menyamakan ritma dengan metrum. Dalam deklamasi, biasanya puisi diberi (') pada suku kata bertekanan keras, dan (u) di atas suku kata yang bertekanan lemah. Dari variasi keras-lemah tersebut, secara garis besar dapat dibedakan atas empat metrum. *Jambe*, yaitu tekanan bervariasi, ada yang diberi tekanan ada yang tidak. Pada *tracheus*, yaitu tekanan keras terdapat pada suku pertama. Pada *daktylus* tekanan

terdapat pada awal baris, dan selanjutnya diseling dua suku kata tidak bertekanan. Pada *anapest* tekanan dimulai pada suku kata ketiga dan pada awal kata tidak bertekanan (Waluyo, 1987:96). Bacalah puisi karya Tengsoe Tjahjono di bawah ini dengan berbagai cara seperti di atas!

Puisi 4

Graffiti kutorehkan di dinding tanpa batas
: inilah puisi terakhir yang didaraskan
seusai dzikir panjang itu

rohnya hidupi
gairah tualang
senja yang nguning

6.3 Struktur Batin Puisi

I.A. Richards menyebut struktur batin puisi dengan istilah hakikat puisi. Dalam tulisan ini sengaja tidak digunakan istilah hakikat puisi (meskipun isi yang dimaksud dalam istilah itu sama) karena hakikat puisi tidak hanya ditentukan oleh isi puisi seperti yang dimaksud oleh I. A Richards, tetapi juga ditentukan oleh bentuk dan struktur fisik puisi, serta oleh maksud dan tanggapan pembaca seperti yang sudah diterangkan di depan.

I.A. Richards berpendapat bahwa struktur batin puisi terdiri atas empat unsur: (1) tema; makna (*sense*), (2) rasa (*feeling*), (3) nada (*tone*), dan amanat; tujuan; maksud (*intention*).

6.3.1 Tema atau Makna

Media puisi adalah bahasa. Salah satu tataran dalam bahasa adalah hubungan tanda dengan makna yang dipelajari dalam semantik. Karena bahasa berhubungan dengan makna, maka puisi harus bermakna, baik makna tiap kata, baris, bait, maupun makna keseluruhan. Untuk puisi yang konvensional tiap kata-baris, bait, sampai keseluruhan puisi mempunyai makna, tetapi mulai berkurang pada puisi modern/kontemporer. Bahkan Sutardji C.B. menghilangkan dan membebaskan kata dari makna. Meskipun demikian, puisi-puisi Sutardji mem-

punyai satu gagasan pokok. Gagasan pokok yang ingin disampaikan oleh pengarang atau yang terdapat dalam puisi inilah yang disebut *tema*. Meskipun bahasa yang digunakan berbeda, tema dalam "Pada-Mu Jua" (Amir Hamzah) dengan "Doa" (Chairil Anwar) sama, yakni kembali ke Tuhan.

6.3.2 Rasa

Yang dimaksud *rasa* dalam puisi adalah sikap penyair terhadap pokok permasalahan yang terdapat dalam puisinya. Pengungkapan tema dan rasa berkaitan erat dengan latar belakang sosial dan psikologis penyair, misalnya latar belakang pendidikan, agama, jenis kelamin, kelas sosial, kedudukan dalam masyarakat , usia, pengalaman sosiologis dan psikologis, pengetahuan. Kedalaman pengungkapan tema dan ketepatan dalam menyikapi suatu masalah tidak bergantung pada kemampuan penyair memilih kata-kata, rima, gaya bahasa, dan bentuk puisi saja; tetapi lebih banyak bergantung kepada wawasan, pengetahuan, pengalaman, dan kepribadian yang terbentuk oleh latar belakang sosiologis dan psikologisnya. Seorang pelukis yang besar tidak hanya pandai dalam menggoreskan pena, tetapi dia pandai menyampaikan tema dalam lukisannya dan dia pandai menyikapi objek lukisannya, sehingga lukisannya tampak hidup, bukan semata-mata barang kerajinan. Toto Sudarto Bachtiar dalam "Gadis Peminta-minta", menyikapi pengemis kecil dengan netral, tidak membenci dan tidak pula dengan rasa belas kasihan yang berlebihan. Dia dapat merasakan kegembiraan pengemis kecil dalam dunianya sendiri, bukan merupakan dunia yang penuh penderitaan seperti yang disangka orang.

6.3.3 Nada

Yang dimaksud *nada* dalam puisi adalah sikap penyair terhadap pembacanya. Nada juga berhubungan dengan tema dan rasa. Ada penyair yang dalam menyampaikan tema dengan nada menggurui, mendikte, bekerjasama dengan pembaca untuk memecahkan masalah, menyerahkan masalah begitu saja kepada pembaca, dengan nada sombong, menganggap bodoh dan rendah pembaca. Dalam "Jalan Segara" sikap Taufik Ismail terhadap penguasa sinis. Dalam "Nyanyian Angsa" Rendra seakan mengajak pembaca untuk melihat perlakuan masyarakat, dokter, dan pastor terhadap pelacur.

6.3.4 Amanat atau Tujuan

Sadar maupun tidak ada tujuan yang mendorong penyair menciptakan puisi. Tujuan tersebut bisa dicari sebelum penyair itu menciptakan puisi, maupun dapat ditemui dalam puisinya. Dorongan sebelum dia menciptakan puisi mungkin berupa dorongan untuk memuaskan nafsu seksual yang terhambat (ada kemungkinan, yang masih harus dibuktikan, puisi-puisi porno merupakan indikasi adanya dorongan ini), dorongan makan (untuk mencari uang), dorongan keamanan diri (misalnya mengarang puisi yang realisme sosialis karena takut terhadap PKI), dorongan berkomunikasi, dorongan untuk mengaktualisasikan diri, dorongan untuk berbakti baik kepada Tuhan maupun kepada manusia, misalnya puisi "Doa" (Chairil Anwar) apalagi ada subjudul *Kepada Pemeluk Teguh*.

Pengayaan Bab 6

Apakah Anda sudah memahami hal ihwal puisi? Untuk mengetahui pemahaman anda akan hal ini, Anda bisa mengeceknya dengan mengerjakan tugas di bawah ini! Semoga Anda sukses!

1. Apakah puisi itu? Jelaskan dengan bahasa Anda sendiri!
2. Apakah yang dimaksud dengan *subjek lirik* dalam puisi? Samakah ia dengan diri penyair?
3. Jelaskan dengan singkat tentang pengertian perwajahan puisi (tipografi)! Apakah perwajahan puisi dapat mendukung makna puisi?
4. Mengapa diksi dalam puisi begitu penting?
5. Apakah kata-kata dalam puisi dapat diganti dengan kata yang sama artinya? Jelaskan jawaban Anda dengan bukti-bukti!
6. Penyimpangan apa sajakah yang terdapat dalam puisi dari segi bahasa yang digunakannya?
7. Imaji apa sajakah yang terdapat di dalam puisi? Carilah sebuah puisi yang mengandung dua imaji!
8. Terangkan dengan singkat fungsi majas dalam puisi!
9. Carilah sebuah puisi yang di dalamnya mengandung beberapa macam rima!
10. Jelaskan apa yang dimaksud dengan tema, rasa, dan nada dalam puisi!

Prosa Rekaan

> **Karena itu, penulisan cerpen dapat dikatakan adalah sebuah proses panjang terhadap kehidupan saya. Saya merasa punya kebun kecil yang saya minati terus-menerus, karena di sana ada bunga warna-warni, ada cinta, ketakutan, dan kejahatan juga mimpi-mimpi kita bersama tentang sebuah dunia**
>
> **(Ratna Indraswari Ibrahim)**

Dalam bidang sastra, *prosa* sering dihubungkan dengan kata *fiksi.* Kita sering mendengar kata prosa fiksi. Kata *fiksi* berarti *khayalan* atau *tidak berdasarkan kenyataan.* Padahal dalam kenyataannya, karya sastra yang berwujud prosa diciptakan dengan bahan gabungan antara kenyataan dengan khayalan. Banyak karya prosa yang justru idenya berangkat dari kenyataan. Oleh karena itu, lebih tepat jika digunakan istilah *prosa rekaan.* Prosa yang dibuat tidak hanya berdasarkan khayalan tetapi juga berdasarkan kenyataan.

Pemahaman kita tentang prosa rekaan akan lebih lengkap bila kita mempelajari beberapa hal yang berkenaan dengan prosa rekaan. Hal tersebut adalah (1) pengertian prosa rekaan, (2) bentuk komunikasi prosa rekaan, (3) bentuk dan struktur fisik prosa rekaan, (4) unsur intrinsik prosa rekaan, dan (5) perbedaan prosa rekaan dengan drama. Berikut ini akan dijelaskan satu demi satu.

7.1 Pengertian Prosa Rekaan

Apakah prosa rekaan itu? Menurut Aminuddin (1984:59), prosa rekaan adalah kisahan atau cerita yang diemban oleh pelaku-pelaku tertentu, dengan peranan, latar serta tahapan dan rangkaian cerita tertentu yang bertolak dari hasil imajinasi pengarangnya (dan kenyataan) sehingga menjalin suatu cerita.

Batasan tersebut masih belum bisa mencakup hakikat prosa rekaan secara utuh dan membedakan dengan bentuk prosa lainnya. Misalnya saja, tulisan Umar Kayam yang berjudul "Semeleh" seperti yang terkumpul dalam bukunya *Mangan Ora Mangan Kumpul*.

Kutipan 1:

Semeleh

Bulan Syawal sudah agak lama lampau dan bulan Dulkangidah pun sudah dekat pertengahannya. Bekas luka-luka serta *reriungan* keluarga bulan Syawal sudah mulai sembuh, mungkin sebentar lagi luka-luka baru (luka-luka rutin bulanan) akan segera hadir. Tidak apa. Pegawai negeri sudah selalu ditempa untuk menderita luka ini atau itu setiap bulannya. Luka rutin bulanan itu sudah diterimanya bagai bagian esensial dari hidupnya sehingga bila ada satu bulan berjalan mulus tanpa luka, mungkin justru akan membuatnya *shock* berat. Kemulusan memang bukan *nyamikan*-nya setiap sore waktu minum teh. Justru kejutan-kejutan kecil adalah menu santapannya setiap hari. Maka dengan penuh percaya diri saya melangkah masuk ke pertengahan bulan Dulkangidah.

Good bye Syawal yang indah tetapi yang telah *mendedel duwelkan* kantongku. *Welcome* Dulkangidah, datanglah luka baru apa pun itu bentukmu .... Hari Minggu. Perintah harian pertama untuk hari itu sudah saya jatuhkan.

"Beni. Cegat Lik Joyo penggeng eyem. Suruh masuk ke sini."

Beni memandang saya. Matanya yang bulat indah itu menatap dengan *ngungun* terheran-heran. Sepertinya dia mendengar suatu perintah tugas yang sangat absurd. Mungkin karena sudah lebih satu bulan tidak pernah mendengar perintah semacam itu. Waktu akhirnya perintah itu tercerna di otaknya mulutnya segera melepas senyum. Jempolnya segera diacungkannya.

"*Dut*, Pak Ageng. Beli *dut*!"

Jenius kecil! Celat begitu lidahnya sudah berbahasa Inggris, lho. Dan dia pun berlari ke pinggir jalan menunggu suara penggeng eyem.

Pak Joyoboyo penjaja *door to door* yang penuh energi meneriakkan penggeng eyem itu, datang *mengelesot* dengan mata berbinar.

"Wah, *Den*. Saya kita saya sudah *dijotak, dibekot,* tidak *ditimbali* lagi."

"Lho, 'kan saya bilang bulan kemarin bulan tempe. *Nyirik iwak.*"

"*Ayak, nyirik iwak*. Kok ada saja, lho. Tidak mungkin priyayi seperti *njenengan* Cuma mau *dahar* tempe terus. Pantesnya ya *wong cilik* seperti saya ini to, *Den*."

Saya tercenung. Apakah ucapannya itu satu *teknik salesmanship*, cara menjaja, yang lihay, untuk merayu-gombal calon pembelinya. Ataukah itu pandangannya yang murni, yang melihat manusia dan makanannya dalam penyekatan kelas. Jadi, ada kelas priyayi dan *wong cilik*, ada kelas *iwak* dan kelas tempe. *Huwih*, awas lho, ini bangsanya Marxisme juga, lho! Kelas iwak, kelas tempe ....

"*Sampeyan* itu bagaimana, to, Mas Joyo. Tempe itu makanan kita semua. *Wong* enak tur gizinya tinggi. Nggak ada urusan priyayi dan *wong cilik*. Semua sama, *pada-pada* ...."

"*Estu*, to, *Den*? *Lha*, kok nasib saya dari dulu koko beginiiiii saja, to, *Den*?"

"Lho, jangan *minder*, begitu, Mas."

"*Minder niku apa*?"

"*Minder ya minder. Niku*, lho, *cilik ati*. Kerjaan apa saja itu terhormat, Mas. Jualan panggang ayam, dosen ngGajah Modo, sama-sama, Mas."

"Ayak, kok bisa lagi, to, *Den*. Gantian kerjaan apa, *Den*? Situ yang jualan ayam, saya yang jadi dosen ngGajah Modo?"

Saya tertawa kecut. Mas Joyo terbahak keras. Kalau dia orang Perancis pasti akan bilang *touché*. Orang Jakarta bilang *kene lu*! Orang Yogya, *awi, pripun saniki* ..... Untuk kesekian kali saya kagum terhadap ketangkasan Mas Joyo. Tangkas dalam menyambar paha dan *dada mentok*. Tangkas dalam retorika.

"Saya ini sekarang sudah *sumeleh*, kok, *Den*. Pasrah *kersane* Gusti Allah. Dikasih peranan panggang ayam, ya saya terima. *Didapuk* ketoprakan lainnya, ya *nderek*. *Lha, njenengan* yang sudah priyayi ngGajah Modo mestinya sudah lama *sumeleh, nggih*?"

Dengan gesit paha dan dada *mentok* dibungkus cantik dalam lipatan daun pisang. Bau gurih manis bercampur harum daun merangsangku untuk cepat-cepat sarapan pagi. Beni Prakosa menyerobot dua tusuk sate usus. Teriak-teriak di belakang memberi komando bapak-ibunya untuk menyiapkan makan paginya. Di meja makan, tanpa tunggu mandi dahulu saya siap melahap panggang ayam Mas Joyo. Dengan indahnya iwak-iwak ayam itu *semeleh* di piring di depanku. Uap nasi hangat, harum ayam panggang. Suara cempreng Mas Joyo di kejauhan, penggeng eyem, penggeng eyem. Oh, *semeleh* hatiku.

Kalau dilihat sepintas, kisah yang ada di dalam sketsa "Semeleh" di atas, memenuhi definisi sebagai prosa rekaan. Ada cerita yang diemban oleh pelaku-pelaku tertentu (Pak Ageng, Beni, Joyoboyo, bapak-ibu Beni), dengan peranan (Pak Ageng sebagai majikan dan seorang priyayi; Beni anak pembantu Pak Ageng; ibu-bapak Beni sebagai

pembantu Pak Ageng; Joyoboyo sebagai penjual ayam panggang), latar (peristiwa ini terjadi pada hari Minggu, pertengahan bulan Dulkangidah, di rumah Pak Ageng); serta tahapan dan rangkaian cerita tertentu yang bertolak dari hasil imajinasi pengarangnya (dan kenyataan) sehingga menjalin suatu cerita.

Meskipun tulisan itu ditulis oleh seorang sastrawan (Umar Kayam), meskipun tulisan itu mempunyai tokoh, membentuk suatu cerita, mempunyai latar, tetapi masyarakat (sastra) tidak menganggapnya sebagai prosa rekaan. Mengapa demikian? Cerita itu merupakan sketsa yang ditulis Umar Kayam di media massa. Cobalah bandingkan sketsa "Semeleh" tersebut dengan cerpen "Suamiku" karya Wahyudi S. di bawah ini!

Kutipan 2:

SUAMIKU

Setelah selesai berpidato, kulihat wajah suamiku begitu cerah dan bersinar. Sebelumnya, aku belum pernah melihat ia begitu lega saat ia selesai berpidato seperti malam ini. Tidak sia-sia rasanya beberapa malam ini ia belajar berpidato. Entah mengapa, suamiku harus belajar berpidato.

Untuk urusan berpidato, aku tidak ingin memuji dan tidak perlu meragukannya lagi. Suamiku memang jago dalam berpidato. Tidak hanya itu, ia juga pandai meniru-niru gaya seseorang. Bahkan, pernah ia dengan persis meniru gaya bicara penyanyi dangdut terkenal.

Tapi entah mengapa untuk pidato kali ini ia harus belajar segala. Kalau karena alasan yang hadir, aku lihat yang hadir malam itu relatif sama dengan saat ia berpidato yang kemarin-kemarin. Yang datang teman-teman sekantornya beserta istri-istri mereka. Hanya saja kali ini memang kepala kantornya baru.

Tapi tunggu sebentar. Aku baru ingat. Selama belajar berpidato, ia berusaha keras untuk mengatakan *kan* dan bukan *ken*. Ia begitu berhati-hati mengucapkan kata-kata *tekankan, instruksikan, sebarkan, salurkan, sembunyikan.* Kalau dulu pasti yang keluar dari mulutnya adalah *tekanken, instruksiken, sebarken, salurken, sembunyiken.*

Lima bulan setelah berpidato, kedudukan suamiku naik menjadi kepala subbagian di kantornya. Sejak itu, beban pekerjaannya bertambah-tambah. Yang semula sehabis pulang ke rumah ia bisa bermain-main dan *jagongan* dengan tetangga, sekarang waktu untuk itu sedikit sekali.

Tidak jarang ia pulang agak malam. Biasa, alasan pekerjaan, disuruh kepala bagiannya, dipercaya kepala kantornya, atau alasan rapat, pertemuan, dan *tetek-bengek* lainnya.

Aku sebagai istri *sih* tidak keberatan. Bagiku ini justru menaikkan gengsiku. Setiap tetangga bertanya, ke mana suamiku, aku jawab dengan jawaban yang itu tadi: ngurus pekerjaan, disuruh kepala bagiannya, dipercaya kepala kantornya, atau alasan rapat dan pertemuan. Mereka terheran-heran campur kagum. Kekaguman mereka juga bercampur dengan ketidakmengertian mereka terhadap pekerjaan pegawai. Memang, di kampungku tidak ada seorang pun yang menjadi pegawai, kecuali suamiku.

Sejalan dengan itu gaji suamiku naik. Ini artinya anggaran belanja dapur juga naik. Ada hal yang paling menyenangkan. Perhiasanku bertambah banyak dan semuanya besar-besar.

Tapi tunggu dulu, ada yang sedikit aneh pada diri suamiku setelah itu. Akhir-akhir ini ia rajin berolah raga. Paling tidak setengah jam setiap hari, sebelum berangkat ke kantor, ia sempatkan berlari-lari, melompat-lompat, menunduk-nunduk, meliuk-liuk, dan berputar-putar.

Sebulan kemudian, ia membeli sepeda gunung, helm, ditambah dengan pakaiannya. Setiap minggu pagi ia pamit untuk bersepeda ke gunung. Ini penting untuk menjaga kesehatan. Bukankah jiwa yang sehat terletak di tubuh yang kuat, begitu kata-kata suamiku. Tidak jarang sepulang bersepeda, kepala kantornya ikut mampir ke rumahku. Kepala kantornya ternyata suka bersepeda gunung.

Aku pun ikut-ikut diminta untuk berolah raga. Tentang ajakannya ini aku jawab dengan senyum-senyum. Bukan-apa-apa, pekerjaanku di rumah sudah aku anggap sebagai olah raga. Meskipun sekarang lebih ringan, karena aku sudah dibelikan mesin cuci. Bukan mesin cuci pembagian seperti yang dilakukan oleh anggota-anggota dewan.

Untuk menjaga agar aku juga dikatakan istri yang memperhatikan suami, hari Jumat ini aku ikut senam di kantor suamiku. Saat beristirahat, aku masuk ruang tamu. Betapa nyamannya suasana ruangan ini. Di setiap pojok ruangan, ada tanaman penyejuk mata. Ruangan ini tidak ber-AC, tetapi terasa sejuk. Ada sebuah gambar jam tangan yang bagian-bagiannya tampak dari luar. Di bawah gambar itu tertulis "sekecil apa pun, pasti mempunyai peranan penting". Pandai benar orang yang memilih gambar dan tulisan ini. Di sebelahnya ada gambar siluit orang sedang berolah raga. Di bawahnya ada tulisan "Sehat dan Kuat". Aku tersenyum membenarkan kata-kata suamiku.

Sebulan setelah itu, suamiku membeli sepeda *unto*, sepeda kuno. Lho, untuk apa lagi ini?

"Untuk pergi ke kantor," begitu jawabnya ketika aku tanyakan kepadanya, "bukankah kita perlu menjaga kesehatan."

"Lho?"

"Selain itu, kita perlu menjaga alam. Dengan menggunakan sepeda, kita akan mengurangi polusi, kita ikut memelihara alam ini."

"Lho?"

"Dengan bersepeda *unto,* kita bisa melestarikan dan memelihara nilai-nilai tradisi, termasuk melestarikan sepeda yang sudah lama dilupakan oleh generasi muda"

Sebenarnya, sepeda motor kami masih baru. Baru beberapa bulan dipakai, sepeda motor itu tidak pernah dikendarai ke kantor lagi. Selain tidak pantas naik sepeda motor, suamiku bilang bahwa dengan bersepeda motor ia bisa kehujanan dan keanginan. Ia ngotot membeli mobil. Masak seorang kepala subbagian pergi ke kantor naik sepeda motor.

Tetapi kok sekarang ia ke kantor naik sepeda kuno? Aku tidak jadi melanjutkan rasa heranku. Saat aku senam di kantor suamiku pada hari Jumat, ternyata kepala kantornya datang dengan sepeda *unto*. Tidak hanya itu, semua pegawainya juga naik sepeda *unto*.

Bulan Juni ini, kata suamiku, ada pergantian kepala kantor secara mendadak. Seminggu setelah itu, suamiku menjadi pendiam. Setelah pulang kantor, ia sering duduk berlama-lama di depan TV. Tidak seperti biasanya. Ia sering tidur larut malam. Ia sering masuk angin dan batuk-batuk. Bahkan, setiap akan berbicara, ia sering batuk-batuk kecil terlebih dahulu. Tidak sampai hitungan bulan, tubuhnya menjadi lebih kurus.

Aku belum berani menegurnya. Aku menduga pasti ia mempunyai masalah di kantornya. Mungkin ia disisihkan, digeser, dikotak, dimutasi, atau apalagi, yang membuat ia pusing. Tidak hanya itu, ia juga suka minum kopi.

Pakaiannya minta diganti yang sedikit terkesan santai. Ia minta safari yang berkrah cina. Rambutnya jarang dirapikan dan sedikit dibiarkan panjang. Pernah, ia memakai kemeja yang belum disetrika. Kebiasaan ini semakin sering ia lakukan. Aku semakin khawatir dengan keadaan suamiku.

Ingin kutanyakan perihal ini kepadanya, tapi belum ada kesempatan yang tepat. Tiap hari ia pulang lebih larut dengan wajah yang sedikit kusut. Bila minggu ia keluar sendirian. Aku bisa memahaminya kalau ia sedikit melupakan olah raga sepeda gunung yang digelutinya selama ini. Barangkali, dengan berbicara dari hati ke hati pada saat yang tepat, aku bisa sedikit memberikan saran tentang kesulitan yang dihadapinya. Siapa tahu mendung yang menggelayut di hatinya bisa

sedikit tersibak. Siapa tahu bendungan masalah di pikirannya bisa sedikit tersalurkan. Untuk itu, aku memutuskan untuk tidak senam ke kantornya.

Tibalah acara arisan kantor yang diadakan setiap tiga bulan sekali. Tidak bisa tidak, aku harus datang mendampingi suami. Tidak seperti dulu-dulu, suamiku tidak berdandan. Ia masih memakai pakaian yang kemarin sore. Hanya saja, ia tetap memintaku untuk berdandan serapi mungkin.

Begitu sampai di kantor, aku jadi kaget. Aku menjadi sedikit asing dengan teman-teman suamiku. Tapi apa yang membuat aku asing, aku sendiri tidak tahu. Ada apa ini?

Saat acara perkenalan kepala kantor, ya Tuhan, begitu miripnya suamiku dengan kepala kantornya, hingga aku sempat bingung yang mana suamiku dan yang mana kepala kantornya, ketika ia berdiri mendampingi kepala kantornya. Pakaian kumalnya, rambutnya, bahkan cara mereka berdiri, begitu mirip.

Kepala kantor itu berbidato. Sebelum berpidato ia batuk-batuk kecil terlebih dahulu. Pidato itu cukup santai. Tapi sedikit lama, hingga membuat aku sedikit bosan menyimaknya. Saat aku memperhatikan sekelilingku aku menjadi bingung. Ternyata aku bingung membedakan suamiku, kepala kantor, dan teman-teman kantornya! Mereka berpakaian kumal, berambut sedikit panjang, dan kurus-kurus.

Cerpen "Suamiku" di atas mempunyai ciri-ciri seperti definisi prosa rekaan di atas. Ia dapat dimasukkan sebagai kisahan atau cerita yang mempunyai pelaku-pelaku tertentu, dengan peranan, latar serta tahapan dan rangkaian cerita tertentu yang bertolak dari hasil imajinasi pengarangnya dan kenyataan sehingga menjalin suatu cerita. Cerpen tersebut bisa dikelompokkan sebagai prosa rekaan karena penulis cerpen tersebut memang bermaksud untuk menulisnya sebagai prosa rekaan.

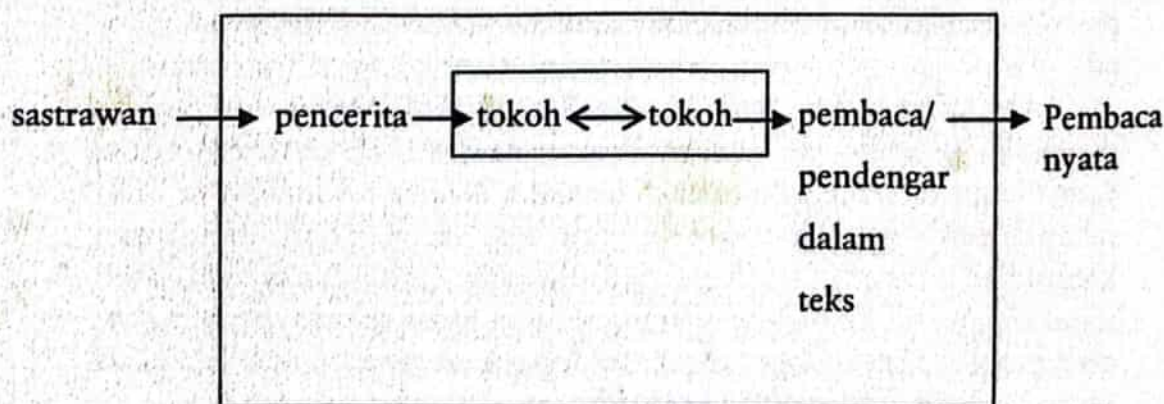
Untuk itu, selain definisi seperti yang diungkapkan Aminuddin di atas, perlu tambahan batasan. Prosa rekaan adalah kisah atau cerita yang diemban oleh pelaku-pelaku tertentu, dengan peranan, latar serta tahapan dan rangkaian cerita tertentu yang bertolak dari hasil proses kreatif pengarangnya sehingga menjalin suatu cerita. Prosa rekaan tersebut dimaksudkan oleh pengarang sebagai prosa rekaan dan diterima oleh pembaca sebagai prosa rekaan dengan memperhatikan konvensi sastra, bahasa, dan budaya yang ada.

7.2 Bentuk Komunikasi Prosa Rekaan

Prosa rekaan adalah salah satu bentuk komunikasi. Sastrawan ingin menyampaikan pikiran, perasaan, dan keinginannya kepada pembaca dalam bentuk prosa rekaan. Bila ingin komunikasinya lancar, orang yang berkomunikasi harus saling mengerti dan menggunakan bahasa (media) yang sama atau dimengerti oleh kedua belah pihak. Sebagai bentuk komunikasi, antara pengarang dengan pembaca harus ada kesamaan pemahaman tentang prosa rekaan. Bila pembaca tidak mengerti prosa rekaan, maka akan terjadi salah penafsiran dan pemahaman.

Di dalam karya sastranya, sastrawan mengemukakan pikiran dan perasaannya kepada pembaca lewat pencerita. Pencerita inilah yang bercerita tentang tokoh-tokoh, peristiwa, tempat, dan hal lainnya yang ada di dalam karya sastra kepada "pembaca" atau "pendengar" di-dalam-karya-sastra maupun kepada pembaca nyata.

Iser (dalam Selden, 1985) membagi pembaca atas (1) pembaca implisit dan (2) pembaca nyata. Pembaca implisit adalah pembaca yang diciptakan sendiri oleh teks untuk dirinya dan menjadi jaringan kerja struktur yang mengundang jawaban, yang memengaruhi kita untuk membaca dengan cara tertentu. Pembaca nyata adalah pembaca yang menerima citra mental tertentu dalam proses pembacaannya. Kalau Anda sedang membaca novel, Andalah sebagai pembaca nyatanya.

Bentuk komunikasi dalam prosa rekaan, baik antara pengarang dengan pembaca (nyata) maupun bentuk komunikasi *di-dalam-karya-prosa rekaan* sangat khas. Secara skematis (diadaptasi dari Luxemburg dkk.) bentuk komunikasi itu adalah sebagai berikut.

Sastrawan adalah orang yang bertanggung jawab terhadap karya sastranya, karena dialah yang menulisnya. Ia bertanggung jawab mulai dari kata, kalimat, tokoh, latar, hingga tema yang ada di dalam karya sastranya. Meskipun demikian, yang bercerita *di-dalam-karya sastranya* bukan lagi sastrawan, tetapi pencerita. Sastrawan tidak (selalu) berada di dalam karya sastra. Sebagai contoh, yang mengarang novel *Pada Sebuah Kapal* adalah Nh. Dini. Meskipun demikian, "aku" yang bercerita di dalam novel *Pada Sebuah Kapal* itu bukan Nh. Dini. "Aku'" di dalam novel itu berjenis kelamin laki-laki; sedangkan Nh. Dini adalah seorang perempuan. Kasus lainnya, jika pencerita dalam karya sastra seorang yang culas dan jahat, belum tentu sastrawannya juga culas dan jahat. Untuk lebih jelasnya, perhatikan kutipan cerpen "Suamiku" di bawah ini!

> Setelah selesai berpidato, kulihat wajah suamiku begitu cerah dan berbinar-binar. Sebelumnya, aku belum pernah melihat ia begitu lega saat ia selesai berpidato seperti malam ini. Tidak sia-sia rasanya beberapa malam ini ia belajar berpidato. Entah mengapa, suamiku harus belajar berpidato.

Yang menulis cerpen itu adalah Wahyudi S. Ia seorang laki-laki. Dalam cerpennya, "aku" yang menjadi penceritanya adalah seorang perempuan, seorang istri. Dengan demikian, antara sastrawan dengan pencerita *di-dalam-karya sastra* (bisa) berbeda.

Tidak menutup kemungkinan adanya hubungan khusus antara sastrawan dengan pencerita atau tokoh dalam prosa rekaannya. Dalam roman *Layar Terkembang*, pandangan-pandangan S.T. Alisyahbana dikemukakan lewat tokoh Tuti. Dalam *Olenka* apa yang dialami 'aku' (Faton Drummond) di Bloomington, Chicago, Indianapolis, Kentucky, tidak terlepas dari pengalaman sastrawannya yaitu Budi Darma di sana. Itulah sebabnya, dalam skema juga ditunjukkan dengan hubungan tidak langsung antara sastrawan dengan pencerita.

Hubungan khusus itu juga akan bisa dilihat pada karya-karya biografis. Karya prosa rekaan biografis, tokohnya merupakan cerminan diri sastrawan sendiri. Karya semacam ini, misalnya, tampak pada tetralogi karya Andrea Hirata: *Laskar Pelangi, Sang Pemimpi, Edensor,* dan *Maryamah Karpov*. Dalam keempat novel itu, penceritanya adalah aku yang juga menjadi salah satu tokoh novel, yaitu Ikal. Tokoh itu merupakan cerminan diri Andrea Hirata. Meskipun demikian, setelah

menjadi tokoh dan pencerita dalam novelnya, keberadaan Andrea Hirata diganti oleh Ikal. Pembaca pun berhak untuk tidak menganggap ada hubungannya dengan Andrea Hirata. Perhatikan contohnya dalam novel *Sang Pemimpi* (2007:17) seperti di bawah ini.

> Oh, Pak Balia menunjukku. Dari tadi aku tak mengacung karena tak punya kata-kata mutiara. Aku tak segera bangkit. Aku panik.
>
> "Ya, kau, Ikal ...."
>
> Semua mata memandangku melecehkan. Tak pernah Pak Balia harus meminta dua kali. Memalukan! Aku gemetar karena tak siap. Tapi aku tetap harus berdiri. Tak mungkin mengkhianati euforia kelas ini. Dan ....

Sangat mungkin pengalaman yang dialami Ikal di atas adalah pengalaman nyata dari sang sastrawan, Andrea Hirata.

Hubungan dan kedudukan sastrawan dengan pencerita di prosa rekaan berbeda dengan kedudukan sastrawan dan pencerita di prosa nonrekaan. Cobalah perhatikan kutipan sketsa "Semeleh" di bawah ini!

> Beni memandang saya. Matanya yang bulat indah itu menatap dengan *ngungun* terheran-heran. Sepertinya dia mendengar suatu perintah tugas yang sangat absurd. Mungkin karena sudah lebih satu bulan tidak pernah mendengar perintah semacam itu. Waktu akhirnya perintah itu tercerna di otaknya mulutnya segera melepas senyum. Jempolnya segera diacungkannya.

Pada tulisan yang bukan prosa rekaan, yang menjadi "saya" di dalam tulisan dan pengarangnya adalah orang yang sama. Dalam contoh di atas, "saya" di dalam sketsa itu adalah Pak Ageng, priyayi yang menjadi dosen di Universitas Gajah Mada. Yang menulis sketsa adalah Umar Kayam yang juga seorang dosen di Universitas Gajah Mada. Antara yang bercerita di dalam sketsa dengan pengarangnya adalah orang yang sama.

Ada beberapa macam pencerita. Pencerita dalam prosa rekaan bisa dibedakan atas muncul-tidaknya dalam ceritanya. Ada pencerita yang muncul dalam ceritanya ada juga yang tidak muncul. Pencerita yang muncul dalam cerita tampak pada contoh di bawah ini.

> Aku pun ikut-ikut diminta untuk berolah raga. Tentang ajakannya ini aku jawab dengan senyum-senyum. Bukan-apa-apa, pekerjaanku

di rumah sudah aku anggap sebagai olah raga. Meskipun sekarang lebih ringan, karena aku sudah dibelikan mesin cuci. Bukan mesin cuci pembagian seperti yang dilakukan oleh anggota-anggota dewan.

Dari kutipan di atas, kita bisa mencermati bahwa pencerita itu masuk ke dalam ceritanya sendiri. Ia menjadi tokoh "aku". Ada juga pencerita yang tidak muncul dalam ceritanya. Hal ini dapat kita lihat pada contoh di bawah ini.

> Suroso masih termangu di depan ruang gawat darurat. Ia berharap namanya segera dipanggil. Rintihan anaknya serasa mengiris-iris hatinya. Suara perawat terdengar mencoba menenangkannya. Anaknya digigit ular! Berkali-kali ia menyalahkan dirinya sendiri. Tanpa terasa ia menangis. Air matanya mengaburkan pandangannya. Ini justru memperjelas bayangan peristiwa yang dialami sebelum ini.

Dari kutipan di atas, kita bisa mencermati bahwa pencerita itu hanya mengamati Suroso yang ada di rumah sakit. Pencerita itu tidak masuk ke dalam ceritanya. Penceritanya tidak diketahui identitasnya. Pencerita itu tidak dapat diketahui jenis kelamin, pekerjaan, usia, atau karakteristik lainnya.

Dari cerita "Suamiku" di atas, kita akan mengetahui bahwa penceritanya adalah seorang perempuan, ia menjadi istri seorang pegawai. Hal ini, antara lain, dapat dilihat pada kutipan di bawah ini. Itulah sebabnya, pencerita bisa dibedakan atas kejelasan identitas dirinya, seperti laki-laki/perempuan, tua/muda, bernama/tidak.

> Aku sebagai istri *sih* tidak keberatan. Bagiku ini justru menaikkan gengsiku. Setiap tetangga bertanya, ke mana suamiku, aku jawab dengan jawaban yang itu tadi: ngurus pekerjaan, disuruh kepala bagiannya, dipercaya kepala kantornya, atau alasan rapat dan pertemuan. Mereka terheran-heran campur kagum. Kekaguman mereka juga bercampur dengan ketidakmengertian mereka terhadap pekerjaan pegawai. Memang, di kampungku tidak ada seorang pun yang menjadi pegawai, kecuali suamiku.

Pencerita dapat dibedakan atas keterlibatan dalam cerita. Ada pencerita yang terlibat secara aktif dalam ceritanya, sehingga ia termasuk tokoh utama atau tokoh yang cukup menentukan jalannya ceritanya. Dalam novel *Rafilus* karya Budi Darma, Tiwar menjadi pencerita. Selain menjadi pencerita, ia juga aktif terlibat menjadi salah satu

tokoh novel itu. Ia terlibat dalam hubungannya dengan tokoh Rafilus, Pawestri, atau Munandir.

Ada pencerita yang kurang aktif dalam ceritanya. Ia terlibat dalam ceritanya, tetapi tidak terlalu menentukan jalan ceritanya. Tokoh istri dalam cerpen "Suamiku" terlibat dalam cerita. Ia menjadi penceritanya, tetapi ia tidak banyak menentukan jalan cerita cerpen itu. Yang berperanan penting dalam cerpen itu adalah tokoh suami. Ada juga pencerita yang berkedudukan sebagai pengamat ceritanya. Pencerita dalam cerita tentang Suroso hanya bertindak sebagai pengamat dari tokoh yang diceritakan yaitu tokoh Suroso.

Cara pencerita bercerita bisa menggunakan kalimat langsung dan kalimat tidak langsung. Demikian juga dengan tuturan tokoh yang diceritakan oleh pencerita, bisa diambil alih oleh pencerita dan bisa dibiarkan tokoh tersebut langsung bertutur. Langsung tidaknya tuturan ini berpengaruh terhadap taraf kebenaran dan kepercayaan isi yang diceritakan. Semakin langsung tuturan itu disampaikan, semakin tinggi pula taraf kebenaran dan kepercayaan terhadap isi tuturannya. Hal ini akan dibahas lebih lanjut di dalam pembahasan sudut pandang cerita.

Antara tokoh yang satu dengan tokoh yang lainnya terlibat pembicaraan. Bisa juga salah satu tokoh tersebut pencerita. Ada keadaan bahwa di dalam teks ada "seseorang" yang diajak berbicara atau mendengarkan pencerita. Seseorang itu biasanya tidak disebutkan namanya. Orang yang diajak berbicara atau mendengar pencerita bercerita bisa juga pembaca (nyata). Tetapi alamat pembicaraan ini biasanya samar-samar. Perhatikan kutipan di bawah ini!

> Di mana keberadaanmu sekarang, aku tidak tahu. Sebelum kamu pergi, ada sesuatu yang ingin kukatakan kepadamu. Semua orang yang ada di rumah ini sayang kepadamu. Kami semua menyayangimu dengan caranya masing-masing.

Dari kutipan di atas, kita dapat mengetahui bahwa orang yang diajak berbicara, muncul dalam prosa rekaan. Ia muncul sebagai orang kedua, yaitu "kamu".

Pembahasan di atas sesuai dengan pendapat Gerald Prince (dalam Selden, 1985:109—110) yang mengemukakan teorinya tentang *narratee* (orang yang diceritai). *Narratee* adalah orang yang kepadanya pencerita menyampaikan wacananya. *Narratee* berbeda dengan pembaca. Pencerita dapat mengkhususkan *narratee* berdasarkan jenis kelamin,

kelas, situasi, ras atau umur. Sedangkan pembaca yang nyata dapat atau tidak dapat bersamaan dengan *narratee*. Prince juga membedakan *narratee* dengan pembaca yang sebenarnya (pembaca yang dipikirkan penulis ketika mengembangkan ceritanya) dan pembaca ideal (pembaca sempurna berwawasan yang mengerti setiap gerak penulis).

7.3 Bentuk dan Struktur Fisik Prosa Rekaan

Kita dapat membedakan dengan cepat antara puisi dan prosa rekaan dari struktur fisiknya. Yang dapat dilihat secara sepintas dari struktur fisik prosa rekaan adalah pengaturan kata-katanya.

Dalam bentuk tertulis, kata-kata yang terdapat di prosa rekaan memenuhi seluruh halaman dari tepi kiri sampai kanan. Kumpulan kata-kata dibentuk menjadi kalimat. Hal ini berbeda dengan puisi. Di dalam puisi, kumpulan kata-kata akan membentuk baris. Kalimat dalam prosa rekaan dimulai dengan huruf besar dan diakhiri tanda titik(.) atau tanda akhir berupa tanda tanya atau seru (? Atau !). Kalimat-kalimatnya membentuk paragraf, bukan bait. Kebanyakan paragraf ditulis menjorok ke dalam tiga sampai tujuh ketukan, demikian juga dialog antartokohnya.

Dalam bentuk lisan, prosa rekaan lebih banyak berupa cerita. Bentuk ini mempunyai tokoh, jalan cerita, latar cerita, tema, nilai-nilai yang disampaikan yang cukup jelas.

Prosa rekaan bisa dibedakan atas prosa lama dan prosa modern. Prosa lama sering berwujud cerita rakyat *(folktale)*. Cerita ini bersifat *anonim,* tidak diketahui siapa yang mengarangnya, dan beredar secara lisan di tengah masyarakat. Yang termasuk prosa lama adalah cerita binatang, dongeng, legenda, mitos, dan sage.

Bentuk prosa rekaan modern bisa dibedakan atas roman, novel, novelet, dan cerpen. Karena tidak ada penelitian yang mendukung, maka pembedaan atas beberapa bentuk tersebut lebih banyak didasarkan pada panjang-pendeknya dan luas tidaknya masalah yang dipaparkan dalam prosa rekaan. Walaupun tidak selalu benar, ada juga yang dasar pembedaannya ditambah dengan bahasa dan lukisannya.

Dalam *Kamus Besar Bahasa Indonesia* (1996:845) roman diartikan sebagai karangan prosa yang melukiskan perbuatan pelakunya menurut watak dan isi jiwa masing-masing. Dalam bidang sastra, roman dikenal sebagai bentuk prosa rekaan yang paling panjang (dan tebal). Karena panjang, maka lukisan terhadap tokoh, watak dan ting-

kah laku tokoh, peristiwa, tempat dan waktu peristiwa terjadi cukup rinci. Ada juga yang berpendapat bahwa roman menceritakan tokohnya mulai dari lahir sampai meninggal. Bahasa yang digunakan penuh dengan majas. Pengertian roman semacam tentu saja ini masih bisa diperdebatkan.

Banyak roman yang sebenarnya bisa diceritakan dengan sederhana dan pendek tetapi tetap mengambil bentuk yang panjang. Roman semacam ini jelas bukan roman yang baik. Roman yang baik bukan hanya sekadar prosa rekaan yang panjang. Roman yang baik adalah roman yang benar-benar kompleks dan mendalam permasalahan yang ingin dikemukakan. Ia benar-benar harus ditulis dengan panjang-lebar.

Ada bermacam-macam roman. Ada roman berangsur (bersambung), yaitu cerita bersambung. Ada roman detektif, yaitu cerita roman yang mengisahkan perbuatan-perbuatan detektif. Ada roman picisan (kodian), yaitu roman yang nilai kesastraannya rendah karena hanya menceritakan masalah percintaan saja atau menceritakan peristiwa yang kurang mendidik. Ada roman masyarakat, yaitu cerita roman yang melukiskan kehidupan di masyarakat. Ada roman sejarah, yaitu cerita roman yang disusun berdasarkan peristiwa sejarah.

Novel merupakan bentuk prosa rekaan yang lebih pendek daripada roman. Dalam *Kamus Besar Bahasa Indonesia* (1996:694) novel diartikan sebagai karangan prosa yang panjang, mengandung rangkaian cerita kehidupan seseorang dengan orang-orang di sekelilingnya dengan menonjolkan watak dan sifat setiap pelaku. Masalah yang dibahas tidak sekompleks roman. Biasanya menceritakan peristiwa pada masa tertentu. Bahasa yang digunakan lebih mirip bahasa sehari-hari. Meskipun demikian penggarapan unsur-unsur intrinsiknya masih lengkap, seperti tema, plot, latar, gaya bahasa, nilai, tokoh dan penokohan. Walaupun yang ditekankan aspek tertentu dari unsur intrinsik tersebut.

Cerpen merupakan kependekan dari cerita pendek. Cerpen merupakan bentuk prosa rekaan yang pendek. Pendek di sini masih mempersyaratkan adanya keutuhan cerita, bukan asal sedikit halaman. Karena pendek, permasalahan yang digarap tidak begitu kompleks. Biasanya menceritakan peristiwa atau kejadian sesaat. Karena itu pula, bahasa yang digunakan juga bahasa yang sederhana. Di dalam cerpen masih bisa dibagi lagi menjadi cerpen yang panjang (cerpenpan), cerpen, dan cerpen yang pendek, biasa disebut cerita mini (misalnya Cermin di majalah *Gadis*). Cerpen yang panjang bisa kita temui, antara

lain, dalam karya Budi Darma yang berjudul "Fofo" (42 halaman) dan "Kritikus Adinan" (56 halaman). Cerita mini biasanya terdiri atas satu halaman atau kurang dari itu. Dalam *Kamus Besar Bahasa Indonesia* (1996:186) cerpen diartikan sebagai kisahan pendek (kurang dari 10.000 kata) yang memberikan kesan tunggal yang dominan dan memusatkan diri pada satu tokoh di satu situasi (pada suatu ketika).

Novelet atau novela merupakan bentuk antara novel dan cerpen. Bentuk antara ini bisa ditinjau baik dari panjang tulisan, kekompleksan masalah, penggarapan unsur-unsur intrinsiknya, maupun peristiwa yang diceritakan. Dalam *Kamus Besar Bahasa Indonesia* (1996: 694) novela diartikan sebagai kisahan prosa rekaan yang lebih panjang dan lebih kompleks daripada cerita pendek, tetapi tidak sepanjang novel, jangkauannya biasanya terbatas pada satu peristiwa, satu keadaan, dan satu titik tikaian. Contoh-contoh novelet sering kita jumpai di majalah *Sarinah, Kartini,* dan *Femina*, dengan bentuk separuh dari halaman majalah memanjang.

7.4 Unsur Intrinsik Prosa Rekaan

Pada umumnya, para ahli membagi unsur instrinsik prosa rekaan terdiri atas alur (plot), tokoh, watak, penokohan, latar cerita (*setting*), titik pandang (sudut pandang), gaya bahasa, amanat, dan tema. Siswanto menambahkan satu unsur lagi yaitu gaya penceritaan. Berikut ini akan diuraikan secara singkat.

7.4.1 Tokoh, Watak, dan Penokohan

Tokoh adalah pelaku yang mengemban peristiwa dalam cerita rekaan sehingga peristiwa itu menjalin suatu cerita. Sedangkan cara sastrawan menampilkan tokoh disebut penokohan (Aminuddin, 1984: 85). Tokoh dalam karya rekaan selalu mempunyai sifat, sikap, tingkah laku atau watak-watak tertentu. Pemberian watak pada tokoh suatu karya oleh sastrawan disebut perwatakan.

Ditinjau dari peranan dan keterlibatan dalam cerita, tokoh dapat dibedakan atas (a) tokoh primer (utama), (b) tokoh sekunder (tokoh bawahan), (c) tokoh komplementer (tambahan) (Sudjiman,1988:17—20; Sukada,1987:160; Aminuddin,1984:85—87). Dari cerpen "Suamiku" di atas, kita akan mengetahui bahwa tokoh utamanya adalah

suamiku. Tokoh bawahannya adalah *istri* dan *kepala kantor*. Tokoh tambahannya adalah teman-teman kantor suamiku.

Dilihat dari perkembangan kepribadian tokoh, tokoh dapat dibedakan atas tokoh dinamis dan tokoh statis. Bila dilihat dari masalah yang dihadapi tokoh, maka dapat dibedakan atas tokoh yang mempunyai karakter sederhana dan kompleks (Aminuddin, 1984:91—92). Tokoh dinamis adalah tokoh yang kepribadiannya selalu berkembang. Sebagai contoh, tokoh yang semula jujur, karena terpengaruh oleh temannya yang serakah, akhirnya menjadi tokoh yang tidak jujur. Tokoh ini menjadi jujur kembali setelah ia sadar bahwa dengan tidak jujur, penyakit jantungnya semakin parah. Tokoh statis adalah tokoh yang mempunyai kepribadian tetap. Dari contoh cerpen "Suamiku", kita bisa melihat bahwa tokoh suami mempunyai watak yang statis: mudah meniru orang lain, terutama untuk kepentingan diri sendiri. Tokoh yang mempunyai karakter sederhana adalah tokoh yang hanya mempunyai karakter seragam atau tunggal. Tokoh suami pada cerpen "Suamiku" juga merupakan contoh tokoh yang karakternya sederhana. Tokoh yang mempunyai karakter yang kompleks adalah tokoh yang mempunyai kepribadian yang kompleks, misalnya tokoh yang di mata masyarakat dikenal sebagai orang yang dermawan, pembela kaum miskin, berusaha mengentaskan kemiskinan, ternyata ia juga menjadi bandar judi.

Sukada (1987:160) merangkum keempat pembagian di atas menjadi tokoh datar (*flat character*) yakni tokoh yang sederhana dan bersifat statis, serta tokoh bulat (*round character*) yaitu tokoh yang memiliki kekompleksan watak dan bersifat dinamis.

Dilihat dari watak yang dimiliki oleh tokoh, dapat dibedakan atas tokoh protagonis dan tokoh antagonis (Aminuddin, 1984:85). Tokoh protagonis adalah tokoh yang wataknya disukai pembacanya. Biasanya, watak tokoh semacam ini adalah watak yang baik dan positif, seperti dermawan, jujur, rendah hati, pembela, cerdik, pandai, mandiri, dan setia kawan. Dalam kehidupan sehari-hari, jarang ada orang yang mempunyai watak yang seluruhnya baik. Selain kebaikan, orang mempunyai kelemahan. Oleh karena itu, ada juga watak protagonis yang menggambarkan dua sisi kepribadian yang berbeda. Sebagai contoh, ada tokoh yang mempunyai profesi sebagai pencuri. Ia memang jahat, tetapi ia begitu sayang kepada anak istrinya, sehingga anak dan istrinya juga sayang kepadanya. Contoh lainnya, ada orang yang berbohong untuk keselamatan temannya; orang yang sombong tetapi

sadar dan mengakui kesalahannya. Contoh berikutnya bisa kita lihat, misalnya, pada tokoh yang dikenal masyarakat sebagai orang yang pelit, padahal dia adalah pemilik panti asuhan. Dia tidak mau namanya dicantumkan sebagai pemilik panti asuhan itu. Ia berbuat seakan-akan pelit untuk menutupi kedermawanannya. Ia takut tidak ikhlas dalam beramal salih.

Tokoh antagonis adalah tokoh yang wataknya dibenci pembacanya. Tokoh ini biasanya digambarkan sebagai tokoh yang berwatak buruk dan negatif, seperti pendendam, culas, pembohong, menghalalkan segala cara, sombong, iri, suka pamer, dan ambisius. Meskipun demikian, ada juga tokoh-tokoh antagonis yang bercampur dengan sifat-sifat yang baik. Contohnya, tokoh yang jujur, tetapi dengan kejujurannya itu justru mencelakakan temannya; tokoh yang setia kepada negara, padahal negaranya adalah negara penebar kejahatan di dunia; tokoh yang memegang teguh pada janji, tetapi janji itu diucapkan pada orang yang salah dan berakibat fatal.

Boulton (dalam Aminuddin,1984:85) mengungkapkan bahwa cara sastrawan menggambarkan atau memunculkan tokohnya dapat menempuh berbagai cara. Mungkin sastrawan menampilkan tokoh sebagai pelaku yang hanya hidup di alam mimpi, pelaku yang memiliki semangat perjuangan dalam mempertahankan hidupnya, pelaku yang memiliki cara yang sesuai dengan kehidupan manusia yang sebenarnya atau pelaku yang egois, kacau dan mementingkan diri sendiri. Dalam cerita fiksi, pelaku dapat berupa manusia atau tokoh makhluk lain yang diberi sifat seperti manusia misalnya kancil, kucing, kaset, dan sepatu.

Ada beberapa cara memahami watak tokoh. Cara itu adalah melalui (1) tuturan pengarang terhadap karakteristik pelakunya, (2) gambaran yang diberikan pengarang lewat gambaran lingkungan kehidupannya maupun caranya berpakaian, (3) menunjukkan bagaimana perilakunya, (4) melihat bagaimana tokoh itu berbicara tentang dirinya sendiri, (5) memahami bagaimana jalan pikirannya, (6) melihat bagaimana tokoh lain berbicara tentangnya, (7) melihat tokoh lain berbincang dengannya (8) melihat bagaimanakah tokoh-tokoh yang lain itu memberi reaksi terhadapnya, dan (9) melihat bagaimana tokoh itu dalam mereaksi tokoh yang lainnya (Aminuddin,1984:87—88).

Contoh cara memahami watak tokoh dengan tuturan pengarang terhadap karakteristik pelakunya dapat dilihat pada kutipan cerpen "Senggring" karya Budi Darma di bawah ini.

Dengan rasa bangga karena bromfiets barunya, Senggring memarkir bromfiets di antara sepeda-sepeda. Salah satu lagu Erni Johan keluar dari siul mulutnya. Suaranya sangat tidak menyenangkan telinga penjaga sepeda, tapi bagi Senggring sendiri siulannya ini sangat berkenan dalam hatinya.

Langkah kakinya menunjukkan rasa gembira dan bangga. Pengumuman-pengumuman yang banyak tertempel di halaman kantor ini dibaca dengan perasaan kurang acuh. Tapi ketika matanya menatap pada pengumuman yang ditandatanganinya, matanya lama memandang pengumuman ini. Siulnya makin keras.

Dari kutipan di atas, kita dapat memahami watak tokoh Senggring yang bangga terhadap diri sendiri dan kurang sadar kemampuan dirinya sendiri.

Contoh cara memahami watak tokoh lewat gambaran lingkungan kehidupannya maupun caranya berpakaian dapat dilihat pada kutipan cerpen "Hati" karya Nenden Lilis A. di bawah ini.

Aku mencarimu akhirnya, untuk menagih hatiku. Namun sial, pada saat aku sengaja mencarimu, kau seperti menghilang. Akhirnya, aku mencari tempat tinggalmu. Aku yakin, kau yang sebenarnya pasti hidup di gang gang kumuh. Maka pencarianku hanya berpusar di tempat tempat itu. Benar saja kutemukan di sini, di gang dengan parit comberan yang kental dan bau, dengan bocah bocah penuh kudis dan ingus berlari-lari di sekitarnya. Kata orang orang di gang itu, kau mengontrak gubuk di ujung gang. Maka kucari kamu ke sana. Seorang perempuan muda berwajah kuyu dan berdaster lusuh membukakan pintu. Ada anak bermata cekung dalam gendongannya.

Dari kutipan di atas, kita dapat memahami tokoh perempuan yang sedang menggendong anak adalah tokoh yang mempunyai watak seperti kebanyakan orang yang berasal dari kelas rendah dan miskin dengan penuh kesulitan hidup.

Contoh cara memahami watak tokoh dengan menunjukkan bagaimana perilakunya dapat dilihat pada kutipan cerpen "Senggring" di bawah ini.

Darmaji tidak berani menjawab lagi. Matanya menunduk ke atas meja. Dalam hatinya dia mengumpat Senggring, tapi apa daya dia cuma pegawai biasa.

Dari kutipan di atas, kita dapat memahami watak tokoh Darmaji yang takut di muka atasan walau sesungguhnya ia tidak suka dan membencinya.

Contoh cara memahami watak tokoh dengan melihat bagaimana tokoh itu berbicara tentang dirinya sendiri dapat dilihat pada kutipan di bawah ini.

> Aku tidak tahu bagaimana pandangan Ayah terhadap aku nanti. Selama ini ayah sudah berusaha keras untuk mencarikan yang terbaik untukku. Kasihan dia, setiap hari harus bekerja keras, untuk membiayai sekolahku. Aku sebenarnya ingin belajar. Tapi kadang godaan bermain video game tidak bisa aku tahan. Setiap aku akan mengambil buku, yang ada di benakku hanya soal balapan mobil. Setiap aku membuka buku, yang ada di mataku hanya sepak bola. Setelah ini, aku berjanji, bukan kepada Ayah, tetapi untuk diriku sendiri, untuk belajar lebih giat lagi.

Dari kutipan di atas, kita dapat memahami watak tokoh "aku" yang jujur terhadap diri sendiri. Ia mau mengakui kelemahannya selama ini dan ingin berubah dari anak yang suka bermain-main untuk mau belajar.

Contoh cara memahami watak tokoh dengan memahami bagaimana jalan pikirannya dapat dilihat pada kutipan cerpen "Meja Gambar" karya Titis Basino di bawah ini.

> Tukang sayur itu agaknya bisa menebak isi otakku. Sambil melirik pada dagangannya ia berkata,"Mari Nyonya Muda, masak apa hari ini? Cap Cay? Sup Ayam? Atau Pak Lay?"
>
> Tak terasa mukaku memerah. Pertama aku tersirap dengan panggilan baruku "Nyonya Muda" dan kedua aku merasa diejek. Walau mungkin si Pendek tukang sayur itu hanya bergurau. Tapi benar benar menyentuh harga diri kantong suamiku. Berlagak tenang aku berkata, "Hari ini aku mau masak... masak sayur ...."
>
> "Kemarin sayur, sekarang gulai, dong, Nyah!"
>
> "Enggak, kami tak suka gulai, Bang. Bikin tekanan darah tinggi.

Dari kutipan di atas, kita dapat memahami watak tokoh "aku" yang mampu menyembunyikan diri dari kekurangannya.

Contoh cara memahami watak tokoh dengan melihat bagaimana tokoh lain berbicara tentangnya dapat dilihat pada kutipan di bawah ini.

"Hati-hati dengan Iriwati. Dia itu virus. Kepada siapa saja ia selalu mencari kelemahan orang lain. Selalu membuka aib orang lain. Seakan-akan dirinya tidak mempunyai kelemahan."

Dari kutipan di atas, kita dapat memahami watak tokoh Iriwati yang selalu mencari kelemahan dan suka membuka aib orang lain.

Contoh cara memahami watak tokoh dengan melihat tokoh lain berbincang dengannya; bagaimanakah tokoh-tokoh yang lain itu memberi reaksi terhadapnya; bagaimana tokoh itu dalam mereaksi tokoh yang lainnya. Hal ini dapat dilihat pada kutipan cerpen "Senggring" di bawah ini.

> Seperempat jam kemudian, Senggring melihat Nuryanti turun dari becak. Tanpa pikir lagi bromfiets ditujukan ke arah Nuryanti, dan tanpa ditawari Nuryanti, dia masuk pekarangan rumah Nuryanti. Seorang laki-laki bertubuh besar tangannya kotor memapak mereka di muka pintu rumah. Setelah Senggring diperkenalkan kepada laklaki ini yang ternyata suaminya Nuryanti, Senggring membuka pembicaraan,
>
> "Saya sekarang memiliki bromfiets. Saya ke sini maksud semula adalah mengantarkan Nuryanti pulang karena saya kasihan dia hanya naik becak saja, sedangkan saya mempunyai bromfiets."
>
> Nuryanti mengedip-ngedipkan matanya kepada suaminya, dan suaminya menjawab,
>
> "Maaf, Pak, saya menemui dengan kotor, karena saya sedang membersihkan mobil saya. Mobil saya, bukannya rusak, hanya sekadar saya bersihkan. Dia tadi akan saya antarkan dengan bromfiets, kebetulan saya juga, mempunyai bromfiets dua biji, tapi dia tidak mau katanya tidak enak."

Dari kutipan di atas, kita dapat memahami watak tokoh Senggring, Nuryanti, dan suami Nuryanti.

Tokoh, watak, dan penokohan tidak bisa berdiri sendiri dalam cerita rekaan. Ia selalu berhubungan dengan unsur-unsur pembangun cerita, seperti gaya bahasa, sudut pandang, suasana, latar, nilai, amanat, dan tema cerita. Sebagai contoh, tokoh yang berasal dari Batak akan bertutur sesuai dengan pengaruh bahasa daerahnya. Hal ini akan berpengaruh terhadap gaya bahasa yang digunakan oleh tokoh tersebut. Pengaruh tokoh ini akan berpengaruh terhadap gaya bahasa keseluruhan cerita rekaan tersebut.

7.4.2 Latar Cerita (Setting)

Apakah yang dimaksud latar cerita dalam cerita rekaan? Sebagai gambaran awal, perhatikanlah kutipan yang diambil dari cerpen "Kritikus Adinan" karya Budi Darma seperti di bawah ini!

> .... Tepat satu jam sebelum jam yang ditentukan dalam surat panggilan kritikus Adinan sampai di depan rumah pengadilan. Rumah ini nampak kuno, besar dan gelap. Banyak pohon-pohon tinggi yang mengelilingi rumah itu. Kritikus Adinan melangkahkan kaki di atas trap tengah, dan setelah sampai di trap yang paling atas kritikus Adinan berhenti sebentar untuk melihat petunjuk yang tertera di atas tembok. Lalu kritikus Adinan berjalan ke kanan, dan sesudah itu sesuai dengan petunjuk di pojok tembok kritikus Adinan membelok ke kiri. Sekarang kritikus Adinan memasuki lorong gelap dan panjang. Rasanya kurang bebas bernafas dalam lorong itu. Di sebelah kiri nampak pintu-pintu kamar yang semuanya tertutup, dan di sebelah kanan tampak tembok putih luntur yang kadang-kadang disela-sela oleh jendela-jendela tertutup. Tidak ada satu lampu pun yang menyala dalam lorong itu. Satu-satunya cahaya matahari yang menerobos sela-sela jendela kayu kanan....

Bila kita membaca kutipan itu, kita akan mempunyai gambaran tentang tempat, waktu, dan suasana yang dialami tokoh Kritikus Adinan. Itulah yang disebut latar cerita. Gambaran tersebut akan berbeda bila diungkapkan dengan "*Kritikus Adinan datang ke pengadilan satu jam sebelumnya.*"

Setting diterjemahkan sebagai latar cerita. Aminuddin (1984:62) memberi batasan *setting* sebagai latar peristiwa dalam karya fiksi baik berupa tempat, waktu maupun peristiwa, serta memiliki fungsi fisikal dan fungsi psikologis.

Abrams (1981:173) mengemukakan latar cerita adalah tempat umum (*general locale*), waktu kesejarahan (*historical time*), dan kebiasaan masyarakat (*social circumtances*) dalam setiap episode atau bagian-bagian tempat.

Leo Hamalian dan Frederick R. Karell (dalam Aminuddin, 1984: 64) menjelaskan bahwa latar cerita dalam karya fiksi bukan hanya berupa tempat, waktu, peristiwa, suasana serta benda-benda dalam lingkungan tertentu, tetapi juga dapat berupa suasana yang berhubungan dengan sikap, jalan pikiran, prasangka, maupun gaya hidup suatu masyarakat dalam menanggapi suatu problema tertentu. Kenney

(dalam Sudjiman,1988:44) mengungkapkan cakupan latar cerita dalam cerita fiksi yang meliputi penggambaran lokasi geografis, pemandangan, perincian perlengkapan sebuah ruangan, pekerjaan atau kesibukan sehari-hari para tokoh, waktu berlakunya kejadian, masa sejarahnya, musim terjadinya sebuah tahun, lingkungan agama, moral, intelektual, sosial, dan emosional para tokoh.

Hudson (dalam Sudjiman,1988:44) membagi *setting* atas *setting* sosial dan *setting* fisik. *Setting* sosial menggambarkan keadaan masyarakat, kelompok-kelompok sosial dan sikapnya, adat kebiasaan, cara hidup, bahasa dan lain-lainnya yang melatari peristiwa. Latar fisik mengacu pada wujud fisikal, yaitu bangunan, daerah, dan sebagainya.

Tidak semua jenis latar cerita itu ada di dalam sebuah cerita rekaan. Mungkin dalam sebuah cerita rekaan, latar cerita yang menonjol adalah latar waktu dan tempat. Mungkin di cerita lainnya yang menonjol adalah latar sosial. Penggambaran latar ini ada yang terperinci, ada pula yang tidak. Ada latar yang dijelaskan secara persis seperti kenyataannya; ada yang gabungan antara kenyataan dengan khayalan; ada juga latar yang merupakan hasil imajinasi sastrawannya. Berikut ini latar cerita yang digambarkan dalam novel *Rafilus* karya Budi Darma tentang suasana di sekitar rumah tokoh Rafilus.

> Rafilus tinggal di daerah Margorejo, sedangkan saya di daerah Ketintang Wiyata. Jarak antara keduanya cukup jauh, dan terasa lebih jauh karena kedua daerah dipisahkan oleh bulevard lebar bernama Jl. Ahmad Yani dan rel kereta api, masing-masing menghubungkan kota Surabaya dengan kota Malang dan kota Jember. Seperti jalan-jalan lain yang menghubungkan luar kota, Jl. Ahmad Yani tidak pernah tidak ganas. Pengendara becak, sepeda, dan sepeda motor yang bijaksana tidak berani lewat jalan itu. Mereka memilih jalan-jalan kecil tanpa harus menyeberangi Jl. Ahmad Yani, seperti misalnya gang-gang kecil di daerah jagir Wonokromo, Jetis, dan Margorejo. Sudah banyak mayat pengendara becak, sepeda, dan sepeda motor bergelimpangan di Jl. Ahmad Yani. Masing-masing mayat tidak pernah tidak menggenangkan darah. Dan semua kendaraan lari melebihi kecepatan setan. Kalau ada yang berani melajukan kendaraannya perlahan-lahan, kemungkinan besar kendaraannya akan diseruduk kendaraan lain (Darma, 1988:32).

Selain latar yang digambarkan dengan jelas, ada juga latar cerita yang digambarkan secara umum. Hal itu tampak seperti gambaran cerpen "Bambang Subali Budiman" karya Budi Darma di bawah ini.

> Seperti pemandangan lain yang sempat saya lihat dalam kecamatan ini, kebersihan kamar ini juga patut diberi nilai tinggi. Sepreinya putih bersih dan tersetrika rapi, demikian juga taplak mejanya. Labur dindingnya masih baru dan segar. Kamar mandinya, menjadi satu dengan kamar tidur, juga bersih. Di beberapa tempat ada tombol bel untuk memanggil kacung. Dan bau wangi dalam kamar ini mematikan selera saya untuk meninggalkan kamar, dan sekaligus memperhebat nafsu saya untuk tidur (Darma, 1981:332)

Latar cerita berguna bagi sastrawan dan pembaca. Bagi sastrawan, latar cerita dapat digunakan untuk mengembangkan cerita. Latar cerita dapat digunakan sebagai penjelas tentang tempat, waktu, dan suasana yang dialami tokoh. Sastrawan juga bisa menggunakan latar cerita sebagai simbol atau lambang bagi peristiwa yang telah, sedang, atau akan terjadi. Sastrawan juga bisa menggunakan latar cerita untuk menggambarkan watak tokoh, suasana cerita atau atmosfer, alur, atau tema ceritanya. Bagi pembaca, latar cerita dapat membantu untuk membayangkan tentang tempat, waktu, dan suasana yang dialami tokoh. Latar juga bisa membantu pembaca dalam memahami watak tokoh, suasana cerita, alur, maupun dalam rangka mewujudkan tema suatu cerita.

7.4.3 Titik Pandang/ Sudut Pandang

Titik pandang adalah tempat sastrawan memandang ceritanya. Dari tempat itulah sastrawan bercerita tentang tokoh, peristiwa, tempat, waktu dengan gayanya sendiri. Sebagai gambaran awal, perhatikan kutipan cerita di bawah ini!

> Untuk menjaga agar aku juga dikatakan istri yang memperhatikan suami, hari Jumat ini aku ikut senam di kantor suamiku. Saat beristirahat, aku masuk ruang tamu. Betapa nyamannya suasana ruangan ini. Di setiap pojok ruangan, ada tanaman penyejuk mata. Ruangan ini tidak ber-AC, tetapi terasa sejuk. Ada sebuah gambar jam tangan yang bagian-bagiannya tampak dari luar. Di bawah gambar itu tertulis "sekecil apa pun, pasti mempunyai peranan penting". Pandai benar orang yang memilih gambar dan tulisan ini. Di sebelahnya ada gambar siluit orang sedang berolah raga. Di bawahnya ada tulisan "Sehat dan Kuat". Aku tersenyum membenarkan kata-kata suamiku.

Yang bercerita dalam kutipan cerita pendek di atas adalah "aku". Ia melihat kantor suaminya dan suasananya dari kacamata "aku". Aku terlibat dalam cerita yang diceritakannya sendiri. Ia juga menjadi tokoh dalam ceritanya. Hal ini berbeda dengan kutipan di bawah ini.

> Untuk menjaga agar si istri juga dikatakan istri yang memperhatikan suaminya, hari Jumat ini si istri ikut senam di kantor sang suami. Saat beristirahat, si istri masuk ruang tamu. Betapa nyamannya suasana ruangan ini. Di setiap pojok ruangan, ada tanaman penyejuk mata. Ruangan ini tidak ber-AC, tetapi terasa sejuk. Ada sebuah gambar jam tangan yang bagian-bagiannya tampak dari luar. Di bawah gambar itu tertulis "sekecil apa pun, pasti mempunyai peranan penting". Pandai benar orang yang memilih gambar dan tulisan ini, begitu kata si istri dalam batinnya. Di sebelahnya ada gambar siluit orang sedang berolah raga. Di bawahnya ada tulisan "Sehat dan Kuat". Si istri tersenyum membenarkan kata-kata sang suami.

Yang bercerita pada kutipan di atas adalah orang yang tidak terlibat dalam cerita itu. Ia hanya mengamati peristiwa yang dialami si istri. Itulah sebabnya, pencerita itu menyatakan, "Pandai benar orang yang memilih gambar dan tulisan ini, begitu kata si istri dalam batinnya."

Titik pandang oleh Aminuddin (1984:105—107) diartikan sebagai cara pengarang menampilkan para pelaku dalam cerita yang dipaparkannya. Titik pandang meliputi (1) *narrator omniscient,* (2) *narrator observer,* (3) *narrator observer omniscient*, (4) *narrator the third person omniscient.*

Harry Shaw (dalam Sudjiman,1988:76) menyatakan titik pandang terdiri atas (1) sudut pandang fisik, yaitu posisi dalam waktu dan ruang yang digunakan pengarang dalam pendekatan materi cerita, (2) sudut pandang mental, yaitu perasaan dan sikap pengarang terhadap masalah dalam cerita, (3) sudut pandang pribadi, yaitu hubungan yang dipilih pengarang dalam membawa cerita; sebagai orang pertama, kedua, atau ketiga. Sudut pandang pribadi dibagi atas (a) pengarang menggunakan sudut pandang tokoh, (b) pengarang menggunakan sudut pandang tokoh bawahan, (c) pengarang menggunakan sudut pandang yang impersonal: ia sama sekali berdiri di luar cerita.

Contoh sudut pandang orang pertama tampak pada cerpen "Suamiku" karya Wahyudi S. di atas. Perhatikan kutipan di bawah ini!

Aku sebagai istri *sih* tidak keberatan. Bagiku ini justru menaikkan gengsiku. Setiap tetangga bertanya, ke mana suamiku, aku jawab dengan jawaban yang itu tadi: ngurus pekerjaan, disuruh kepala bagiannya, dipercaya kepala kantornya, atau alasan rapat dan pertemuan. Mereka terheran-heran campur kagum. Kekaguman mereka juga bercampur dengan ketidakmengertian mereka terhadap pekerjaan pegawai. Memang, di kampungku tidak ada seorang pun yang menjadi pegawai, kecuali suamiku.

Dari contoh di atas, kita dapat mengetahui bahwa yang bercerita adalah "aku". Kebetulan aku juga merupakan salah satu tokoh dalam cerpen itu. Hanya saja kedudukannya sebagai tokoh bawahan.

Harry Shaw menyatakan bahwa dalam membawakan cerita, sastrawan bisa menggunakan orang kedua. Perhatikan contoh di bawah ini!

Aku senang belajar bersama kamu. Semangat belajarku selalu tumbuh subur. Kamu bisa menjelaskan pelajaran yang sulit jadi mudah. Memang, di kelas, kamu bukan anak yang paling pandai, tetapi kamu kritis sekali.

Kalau kita cemati, sebenarnya, penggunaan sudut pandang orang kedua dalam cerita rekaan perlu dipersoalkan. Orang yang berbicara dalam contoh di atas memang menggunakan kata "kamu" untuk menyebut orang yang diajak berbicara. Orang yang bercerita tetap orang pertama, yaitu "aku". Oleh karena itu, tidak benar bila dikatakan bahwa contoh di atas menggunakan sudut pandang orang kedua. Yang benar adalah pencerita mengajak berbicara orang kedua. Orang kedua dalam karya tersebut bisa tokoh lain, bisa juga "pembaca" atau "pendengar" di-dalam-karya-sastra. Dalam kasus lain, yang diajak berbicara bisa juga pembaca sesungguhnya.

Contoh sudut pandang orang ketiga tampak pada cerpen di bawah ini.

Hari itu, langit belum begitu pekat. Adzan Isya belum berkumandang. Suroso terus menelusuri pinggir jalan. Ia bersama kedua temannya begitu hafal jalan ini beserta suasananya. Hampir setiap malam mereka melewati jalan ini. Andaikan saja jalanan gelap gulita tanpa penerangan, pasti mereka akan sampai di ujung jalan ini dengan selamat. Sesampai di pertigaan jalan, mereka pun belok ke kiri.

Dari kutipan di atas, kita dapat mengetahui bahwa sudut pandang yang digunakan adalah orang ketiga. Sastrawan menggunakan pencerita yang sama sekali tidak terlibat dalam ceritanya. Penceritanya berada di luar ceritanya. Ia hanya sebagai pengamat yang mengamati perjalanan Suroso dan kedua temannya.

Sudut pandang berkaitan dengan unsur-unsur intrinsik prosa rekaan lainnya: tokoh, latar, suasana, gaya bahasa, nilai, atau amanat. Ada beberapa karya yang sudut pandangnya unik, antara lain novel *Olenka* dan *Rafilus* karya Budi Darma. Berikut ini akan dibahas sudut pandang kedua novel tersebut.

Sudut pandang yang digunakan dalam novel *Olenka* adalah sudut pandang orang pertama. Hanya saja, ada keunikan sudut pandang yang digunakan dalam novel ini. Novel ini menggunakan dua sudut pandang. Kedua-duanya menggunakan sudut pandang orang pertama. Sehingga dalam novel ini ada dua sudut pandang dan dua "aku": Fanton Drummond dan Budi Darma.

Novel *Olenka* dibagi atas 7 bagian. Bagian I hingga bagian V, mulai halaman 11 hingga 215 yang bercerita adalah Fanton Drummond. Sedangkan halaman 9, 10, dan bagian VI dan VI yang bercerita adalah Budi Darma. Bagian ini dimulai dengan tulisan: *untuk almarhum ayah dan untuk ibu*, dan diakhiri pada bagian VI: *Budi Darma/ Surabaya, I Januari 1982.*

Sudut pandang yang digunakan dalam novel *Rafilus* juga sudut pandang orang pertama. Seperti halnya dalam novel *Olenka*, ada dua sudut pandang orang pertama dalam novel *Rafilus*. Pertama, sudut pandang orang pertama tokoh Tiwar, yaitu pada Bab II hingga Bab VI. Hal ini ditandai tulisan *Tiwar/ Surabaya, Juli 1981* (halaman 186). Bagian ini merupakan cerita kesaksian Tiwar yang juga terlibat dalam cerita bersama Rafilus. Kedua, sudut pandang orang pertama Budi Darma, yaitu pada Bab I, Bab VII, dan Bab VIII. Hal ini ditandai dengan tulisan *Budi Darma/ Surabaya, April 1987* (halaman 13) dan *Budi Darma/ Surabaya, Juni 1987* (halaman 191 dan 198). Bagian ini merupakan pengantar dan perenungan Budi Darma.

Ada beberapa penafsiran yang bisa diberikan dengan adanya dua pencerita akuan dalam novel *Olenka* dan novel *Rafilus*. Pertama, pencerita utama kedua novel ini adalah Budi Darma. Budi Darma di sini, bisa Budi Darma sebagai pengarang, bisa Budi Darma sebagai pencerita. Bila yang terjadi adalah Budi Darma sebagai pengarang,

maka Budi Darma sudah memberi arahan kepada pembaca bagaimana cara memahami novelnya.

Sesuai dengan konsep fokalisator yang disampaikan Luxemburg dkk. urutan penceritaan novel *Olenka* adalah sebagai berikut. Budi Darma bercerita tentang Fanton Drummond. Fanton Drummond bercerita tentang Olenka, Wayne Danton, dan Mary Carson. Olenka bercerita tentang Wayne, Steven, dan ayah ibunya. Wayne Danton bercerita tentang Olenka.

Dalam novel *Rafilus* urutan penceritaannya adalah sebagai berikut. Budi Darma bercerita tentang Tiwar. Tiwar becerita tentang Rafilus, Pawestri, Munandir, dan dirinya sendiri. Rafilus bercerita tentang tokoh Gandari, Makrus, Jambiah, Sosron, Robinson, Puntadewa, Estitama, Zahrazad, dsb. Pawestri bercerita tentang keluarganya, guru bahasa Inggrisnya, teman kantor, Korkin, Gogot, Ginanti, Tanti Wati, dsb. Munandir bercerita Rafilus, Van der Klooning, Jaan van Kraal dan istrinya.

Penceritaan seperti kedua novel itu mirip dengan cerita berbingkai. Ada usaha revitalisasi cerita berbingkai yang selama ini dikenal. Bila dalam cerita berbingkai tradisional, tidak ada antarsubcerita, dalam cerita Budi Darma antara subcerita dengan cerita di atasnya ada hubungan yang erat.

Kemungkinan lain, pencerita dalam novel *Olenka* adalah Fanton Drummond dan pencerita dalam novel *Rafilus* adalah Tiwar. Budi Darma tetap bertindak sebagai pengarang. Sebagai pengarang, sesuai dengan konsep Umar Junus, Budi Darma menyatakan dalam novelnya (1) *apa yang dikatakannya* dan (2) *apa yang ingin dikatakannya*. *Apa yang dikatakan* oleh Budi Darma berwujud karya sastra. *Apa yang dikatakan* oleh Budi Darma dalam novel *Olenka* berwujud cerita yang dituturkan oleh Fanton Drummond dan dalam novel *Rafilus* berwujud cerita yang dituturkan oleh Tiwar. *Apa yang ingin dikatakannya* adalah informasi dari Budi Darma tentang karya sastranya. *Apa yang ingin dikatakannya* dalam novel *Olenka* berbentuk penjelasan Budi Darma dalam Bagian VI ("Asal-usul Olenka") dan Bagian VII ("Catatan"); dalam novel *Rafilus* berwujud Bab I ("Exordium") Bab VII ("Abstraksi"), dan Bab VIII ("Catatan").

Bagian "Asal-usul Olenka" berisi informasi Budi Darma tentang proses kreatif terciptanya novel *Olenka*; nama Olenka dalam hubungannya dengan tokoh Olga Semyonovna (Olenka) dalam cerpen "The Darling" karya Anton P. Chekhov; dan pendapat Budi Darma tentang

novel *Olenka*. Bagian "Catatan" berisi penjelasan tambahan Budi Darma tentang peristiwa, tempat, tokoh, dan kutipan yang ada dalam cerita Fanton Drummond yang bila dimasukkan ke dalam tubuh karya sastranya akan mengganggu kesatuan dan keutuhan karya sastranya. Ada 54 catatan di dalamnya. Bagian ini mirip dengan catatan akhir pada karya-karya ilmiah.

Bab I ("Exordium") dalam novel *Rafilus* berisi perbandingan antara yang dialami oleh serdadu Troya dan seorang penjaga kantor dibandingkan dengan tokoh-tokoh dalam novel *Rafilus*. Bagian ini juga berisi penjelasan Budi Darma bahwa novel ini adalah novel pengakuan. Bab VII ("Abstraksi") berisi pengakuan Budi Darma tentang proses kreatif dan proses penciptaan novel *Rafilus*, yaitu tentang keterlibatan Tiwar dalam ceritanya tentang Rafilus; dan pengakuan Budi Darma bahwa novel ini ada karena sebuah obsesi, yaitu kata-kata "Rafilus telah mati dua kali". Bab ini juga berisi jarak penyelesaian bagian cerita Tiwar yang berselang hampir dua tahun dengan bagian "Exordium", "Abstraksi" dan "Catatan". Bagian "Catatan" berisi penjelasan tambahan Budi Darma tentang peristiwa, tempat, tokoh, dan kutipan yang ada dalam cerita Tiwar yang bila dimasukkan ke dalam tubuh karya sastranya akan mengganggu kesatuan dan keutuhan karya sastranya. Ada 33 catatan di dalamnya. Bagian ini mirip dengan catatan akhir pada karya-karya ilmiah.

Ada keunikan dalam penceritaan novel *Rafilus*. Semua cerita yang ada dalam novel *Rafilus* adalah cerita dalam kacamata dan bahasa Tiwar. Semua tingkah laku, perkataan, pikiran, dan perasaan tokoh lain diungkapkan dalam kacamata dan bahasa Tiwar, selain cerita Tiwar sendiri. Tiwar sebagai saksi tunggal cerita. Susunan dan urutan bahasa yang disampaikan oleh tokoh lain menjadi susunan dan urutan bahasa Tiwar. Sebagai contoh, cerita Munandir yang diwakili Tiwar tampak seperti kutipan di bawah ini.

> Seolah tanpa sengaja kata-kata Munandir terus meluncur. Saya tidak mempunyai pilihan selain merumuskan kembali kata-katanya dengan kata-kata saya sendiri:
>
> Saya tahu, anak adalah harta maha-besar, dan tidak akan musnah termakan waktu .... (Darma, 1988:49)

Cerita Pawestri juga diwakili oleh Tiwar, seperti kutipan di bawah ini.

Surat Pawestri masih banyak, dan masing-masing surat tidak pendek. Saya terpaksa meringkasnya dan mengangkatnya dengan cara saya sendiri:

"Pada waktu saya mulai bekerja di Jl. Niaga, ayah merangkak sakit.... " (Darma, 78)

Cerita Pawestri yang diwakili Tiwar mulai halaman 67—71, 74—77, 78—91, dan 95—107. Dalam novel ini ternyata tidak ada satu paragraf pun yang menunjukkan adanya penggunaan teknik adegan, yaitu teknik penceritaan yang menyajikan cerita mirip dengan penyajian sebuah adegan dalam drama atau film. Semua paragraf berupa penjelasan tokoh tunggal, Tiwar.

Tampaknya teknik penceritaan yang ada di novel *Rafilus* merupakan pengembangan teknik penceritaan cerpen "Bambang Subali Budiman". Di dalam cerpen ini, memang yang bercerita adalah tokoh *aku*. Tetapi di tengah-tengah ada pergantian sudut pandang, karena ada cerita tokoh yang diwakili tokoh lain, seperti data di bawah ini.

.... Maka dia bercerita. Untuk enaknya, lebih baik saya kutipkan cerita dokter ini selengkapnya. Meskipun di sana-sini saya mempergunakan kata-kata saya sendiri, sama sekali saya tidak mengubah isinya. Demikian: .... (Darma, 1981:334)

Dari cerpen "Bambang Subali Budiman" kita dapat mengetahui bahwa tokoh tersebut mengambil alih cerita orang lain.

7.4.4 Gaya Bahasa

Apakah yang dimaksud gaya bahasa dalam cerita rekaan? Sebelum menjawab pertanyaan ini, perhatikan beberapa kutipan di bawah ini!

Ibu melihatnya lagi, mata anak perempuan satu satunya ini, sepertinya tidak dikenalinya lagi. Mata itu, tidak seperti ketika Juwita masih anak anak—sebuah mata yang bening dan sepertinya semua bidadari berada di mata itu ("Dunia Ibu", Ratna Indraswari Ibrahim).

Udara dalam mobil terasa sejuk ketika kunyalakan AC. Tape recorder mengumandangkan instrumen jazz yang tenang. Di pinggir jalan yang kulewati membentang perkebunan teh yang hijau dan segar. Di tempat agak sepi, kuparkir mobilku ("Hati", Nenden Lilis A.)

Lalu perih dan pedih tinggalkan sudah. Menyisa alpa yang sedikit sedih. Pelan dan perlahan kaca itu pecah dari terbelah. Hening dalam cemas yang kau rasa, tak lebih dari titik titik embun yang lagi enggan bersapa sapa. Sejak pagi aku cemas ("Kekasih Surgaku", Herlinatiens)

Bila kita cermat dalam membaca ketiga kutipan di atas, kita akan menyimpulkan bahwa ketiga kutipan itu berasal dari tiga cerita yang berbeda yang dikarang oleh tiga sastrawan yang berbeda. Apa yang bisa membuat kesimpulan kita seperti itu. Salah satu jawabannya adalah penggunaan gaya bahasa yang berbeda dari ketiga cerita itu.

Gaya adalah cara seorang pengarang menyampaikan gagasannya dengan menggunakan media bahasa yang indah dan harmonis serta mampu menuansakan makna dan suasana yang dapat menyentuh daya intelektual dan emosi pembaca (Aminuddin, 1984:71).

Ada tiga masalah yang erat hubungannya dengan pembicaraan masalah gaya. Pertama, masalah media berupa kata dan kalimat. Kedua, masalah hubungan gaya dengan makna dan keindahannya. Terakhir, seluk-beluk ekspresi pengarangnya sendiri yang akan berhubungan erat dengan masalah individual kepengarangan, maupun konteks sosial-masyarakat yang melatarbelakanginya (Aminuddin, 1984:72).

Dari segi kata, karya sastra menggunakan pilihan kata yang mengandung makna padat, reflektif, asosiatif, dan bersifat konotatif. Sedangkan kalimat-kalimatnya menunjukkan adanya variasi dan harmoni sehingga mampu menuansakan keindahan dan bukan nuansa makna tertentu saja. Alat gaya melibatkan masalah kiasan dan majas, majas kata, majas kalimat, majas pikiran, majas bunyi (Aminuddin, 1984).

7.4.5 Alur (Plot)

Alur adalah rangkaian cerita yang dibentuk oleh tahapan-tahapan peristiwa sehingga menjalin sebuah cerita yang dihadirkan oleh para pelaku dalam suatu cerita (Abram, 1981:137). Sedangkan Sudjiman (1990) mengartikan alur sebagai jalinan peristiwa di dalam karya sastra untuk mencapai efek tertentu. Jalinannya dapat diwujudkan oleh hubungan temporal (waktu) dan oleh hubungan kausal (sebab akibat). Alur adalah rangkaian peristiwa yang direka dan dijalin dengan saksama, yang menggerakkan jalan cerita melalui rumitan ke arah *klimaks* dan *selesaian*.

Ada berbagai pendapat tentang tahapan-tahapan peristiwa dalam suatu cerita. Aminuddin (1984:94) membedakan tahapan-tahapan peristiwa atas pengenalan, konflik, komplikasi, klimaks, peleraian, dan penyelesaian.

Pengenalan adalah tahap peristiwa dalam suatu cerita rekaan atau drama yang memperkenalkan tokoh-tokoh atau latar cerita. Yang dikenalkan dari tokoh ini, misalnya, nama, asal, ciri fisik, dan sifatnya.

Konflik atau tikaian adalah ketegangan atau pertentangan antara dua kepentingan atau kekuatan di daiam cerita rekaan atau drama. Pertentangan ini dapat terjadi dalam diri satu tokoh, antara dua tokoh, antara tokoh dan masyarakat atau lingkungannya, antara tokoh dan alam, serta antara tokoh dan Tuhan. Ada konflik lahir dan konflik batin.

Komplikasi atau rumitan adalah bagian tengah alur cerita rekaan atau drama yang mengembangkan tikaian. Dalam tahap ini, konflik yang terjadi semakin tajam karena berbagai sebab dan berbagai kepentingan yang berbeda dari masing-masing tokoh.

Klimaks adalah bagian alur cerita rekaan atau drama yang melukiskan puncak ketegangan, terutama dipandang dari segi tanggapan emosional pembaca. Klimaks merupakan puncak rumitan, yang diikuti oleh krisis atau titik balik.

Krisis adalah bagian alur yang mengawali penyelesaian. Saat dalam alur yang ditandai oleh perubahan alur cerita menuju selesainya cerita. Karena setiap klimaks diikuti krisis, keduanya sering disamakan.

Leraian adalah bagian struktur alur sesudah tercapai klimaks. Pada tahap ini peristiwa-peristiwa yang terjadi menunjukkan perkembangan lakuan ke arah selesaian.

Selesaian adalah tahap akhir suatu cerita rekaan atau drama. Dalam tahap ini semua masalah dapat diuraikan, kesalahpahaman dijelaskan; rahasia dibuka. Ada dua macam selesaian: tertutup dan terbuka. Selesaian tertutup adalah bentuk penyelesaian cerita yang diberikan oleh sastrawan. Selesaian terbuka adalah bentuk penyelesaian cerita yang diserahkan kepada pembaca.

Dalam cerita lama, alur dimulai dari pengenalan, konflik, komplikasi, klimaks, peleraian, dan diakhiri dengan tahap penyelesaian. Meskipun demikian, tidak semua cerita mempunyai seluruh tahap alur tersebut. Ada yang hanya pengenalan, konflik, klimaks, dan diakhiri dengan penyelesaian. Ada alur cerita dengan variasi lainnya.

Untuk cerita modern, alur tidak selalu dimulai dari pengenalan dan diakhiri tahap penyelesaian. Ada kemungkinan cerita dimulai dengan konflik. Ada kemungkinan cerita yang dimulai dari penyelesaian, misalnya cerita detektif yang menunjukkan siapa pembunuhnya. Cerita itu kemudian dikembangkan mundur untuk mengetahui bagaimana sang detektif bisa menguak siap pembunuhnya.

Sudjiman (1990) membagi alur atas alur utama dan alur bawahan. Alur utama merupakan rangkaian peristiwa utama yang menggerakkan jalan cerita. Alur bawahan adalah alur kedua atau tambahan yang disusupkan di sela sela bagian-bagian alur utama sebagai variasi. Alur bawahan merupakan lakuan tersendiri tetapi yang masih ada hubungannya dengan alur utama. Ada kalanya alur bawahan ini dimaksudkan untuk menimbulkan kontras, adakalanya sejalan dengan alur utama.

Sudjiman (1990) juga membagi alur atas alur erat (ketat) dan alur longgar. Alur erat adalah jalinan peristiwa yang sangat padu di dalam suatu karya sastra; kalau salah satu peristiwa ditiadakan, keutuhan cerita akan terganggu. Alur longgar adalah jalinan peristiwa yang tidak padu di dalam suatu karya sastra, meniadakan salah satu peristiwa tidak akan mengganggu jalan cerita.

Bagi sastrawan, plot berfungsi sebagai suatu kerangka karangan yang dijadikan pedoman dalam mengembangkan keseluruhan isi ceritanya. Sedangkan bagi pembaca, pemahaman plot berarti juga pemahaman terhadap keseluruhan isi cerita secara runtut dan jelas (Aminuddin, 1984:98).

7.4.6 Tema dan Amanat

Tema adalah ide yang mendasari suatu cerita. Tema berperanan sebagai pangkal tolak pengarang dalam memaparkan karya rekaan yang diciptakannya. Tema merupakan kaitan hubungan antara makna dengan tujuan pemaparan prosa rekaan oleh pengarangnya (Aminuddin, 1984:107—108).

Seorang pengarang memahami tema cerita yang akan dipaparkan sebelum melaksanakan proses kreatif penciptaan, sementara pembaca baru dapat memahami tema bila mereka telah selesai memahami unsur-unsur yang menjadi media pemapar tema tersebut, menyimpulkan makna yang dikandungnya serta mampu menghubungkan dengan tujuan penciptaan pengarangnya (Aminuddin, 1984:108).

Dalam menemukan tema prosa rekaan, pembaca sebetulnya juga dapat menemukan nilai-nilai didaktis yang berhubungan dengan masalah manusia dan kemanusiaan serta hidup dan kehidupan. Seperti yang diungkapkan Walter Loban, dalam mengungkapkan masalah kehidupan dan kemanusiaan lewat karya prosa, pengarang berusaha memahami keseluruhan masalah itu secara internal dengan jalan mendalami sejumlah masalah itu dalam hubungannya dengan keberadaan suatu individu maupun dalam hubungan antara individu dengan kelompok masyarakatnya. Perolehan nilai itu sendiri umumnya sangat beragam sesuai dengan daya tafsir pembacanya (Aminuddin, 1984:110–111).

Nilai-nilai yang ada di dalam cerita rekaan bisa dilihat dari diri sastrawan dan pembacanya. Dari sudut sastrawan, nilai ini biasa disebut amanat. Amanat adalah gagasan yang mendasari karya sastra; pesan yang ingin disampaikan pengarang kepada pembaca atau pendengar. Di dalam karya sastra modern amanat ini biasanya tersirat; di dalam karya sastra lama pada umumnya amanat tersurat.

7.4.7 Gaya Penceritaan

Gaya penceritaan mencakup teknik penulisan dan teknik penceritaan. Teknik penulisan adalah cara yang digunakan oleh pengarang dalam menulis karya sastranya. Teknik penulisan mengacu pada bagaimana pengurutan, penataan, dan pembagian karya sastra atas bab, subbab, paragraf, dsb. Teknik penceritaan adalah cara yang digunakan oleh pengarang untuk menyajikan karya sastranya, seperti teknik pemandangan, teknik adegan, teknik montase, teknik kolase, teknik asosiasi (Siswanto, 1991).

Novel *Raumanen* karya Mariane Katopo menggunakan gaya penceritaan dengan menggunakan dua pencerita "aku", yaitu Manen dan Monang. Umar kayam dalam novelnya *Para Priyayi* menggunakan penceritaan mirip dengan babat. Cerita disusun berdasarkan cerita masing-masing tokoh. Dari masing-masing tokoh itulah akhirnya terkumpul cerita yang utuh. Ayu Utami dalam novelnya *Saman* menggunakan gaya penceritaan mirip dengan album foto. Ia menyajikan episode-episode kehidupan tokoh. Bila dikumpulkan, episode-episode ini akan membentuk cerita yang utuh. Dalam novel *Olenka* dan *Rafilus*, Budi Darma menggunakan gaya penceritaan mirip dengan cerita berbingkai. Selain itu, Budi Darma, dalam karya-karya sastranya, menggunakan gaya

penceritaan montase, absurd, asosiasi, solilokui, catatan pribadi, cerita berbingkai, struktur musik, dan mirip karya ilmiah.

7.5 Perbedaan Prosa Rekaan dengan Drama

Pembahasan drama sengaja disatukan dengan pembahasan prosa rekaan, karena adanya beberapa persamaan. Pernahkah Anda membaca naskah drama atau menonton pementasan drama? Yang manakah yang disebut sebagai karya sastra, apakah naskah/teks drama ataukah pertunjukan drama?

7.5.1 Pengertian Drama

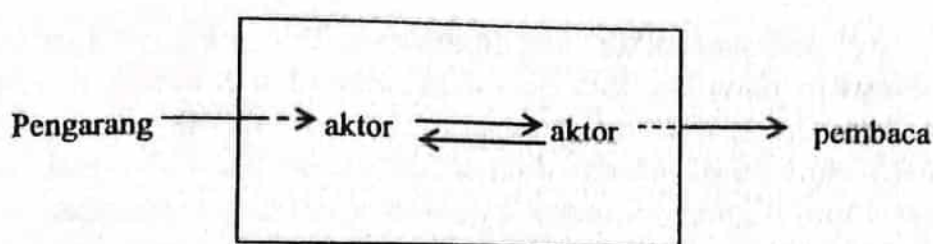
Apakah yang dimaksud drama? Sudjiman (1990) menyatakan bahwa drama adalah Karya sastra yang bertujuan menggambarkan kehidupan dengan mengemukakan tikaian dan emosi lewat lakuan dan dialog.

Drama ada yang dimasukkan sebagai teks karya sastra yaitu teks drama. Ada juga yang dimasukkan dalam seni teater, yaitu pertunjukan drama. Unsur-unsur yang membangun drama sebagai seni pertunjukan berbeda dengan teks drama.

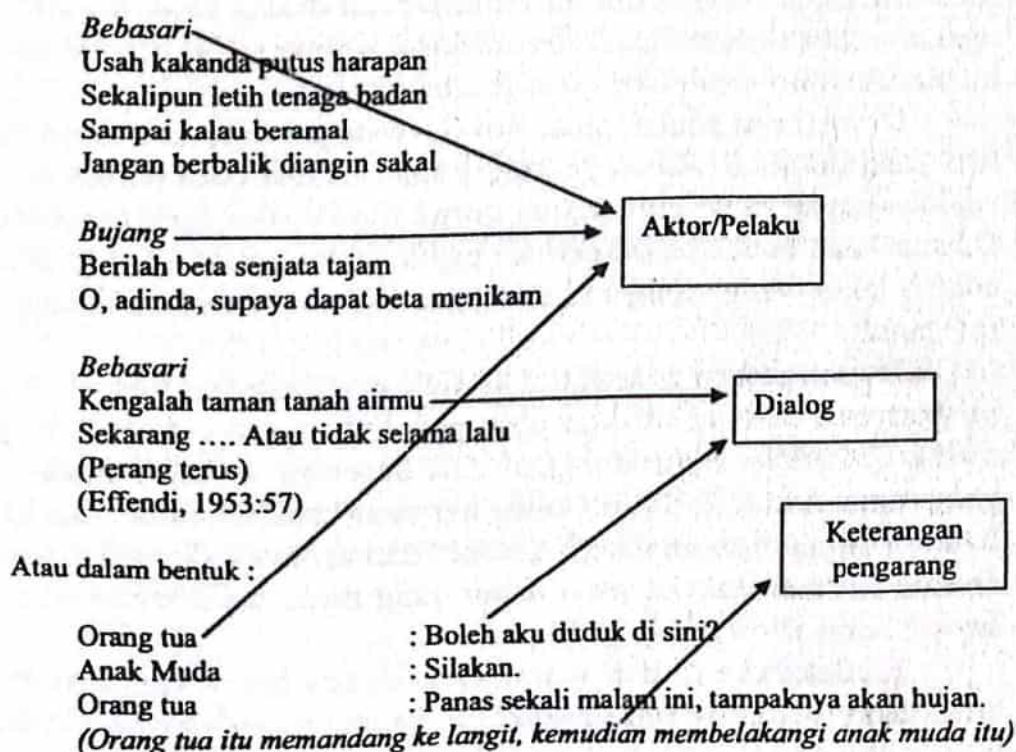
Unsur-unsur drama sebagai seni pertunjukan adalah plot, karakterisasi, dialog, tata artistik, dan gerak. Plot dan karakter tidak didasarkan pada penjelasan pencerita, tetapi dibentuk oleh dialog dan oleh gerak. Dialog dan gerak (mimik dan pantomimik) merupakan unsur utama dan yang dominan dalam drama pertunjukan. Tata artistik mencakup tata busana, tata rias, tata lampu, tata ruang, dan tata panggung.

Unsur-unsur teks drama, hampir sama dengan prosa rekaan yakni, plot, tokoh, watak dan penokohan, latar cerita, gaya bahasa, dan tema atau nilai. Semua itu terdapat dalam dialog antar tokoh. Ada juga yang diterangkan lewat keterangan di luar dialog yakni hal-hal yang berkaitan dengan suasana, pergantian latar cerita, pergantian waktu. Teks drama ada yang bisa dipentaskan tetapi ada juga yang tidak dapat dipentaskan.

7.5.2 Bentuk Komunikasi Drama

Bentuk komunikasi dalam naskah drama secara skematik (diadaptasi dari Luxemburg) adalah sebagai berikut.

Di dalam teks yang berbicara adalah aktor atau pelaku, bukan pencerita seperti halnya dalam prosa rekaan. Pengarang menyerahkan segalanya kepada pelaku, demikian juga pembaca langsung berhadapan dengan pelaku. Pelaku bisa bergantian peran sebagai pembicara dan pendengar. Meskipun demikian tidak menutup kemungkinan adanya hubungan tidak langsung antara pengarang dengan aktor dan komunikasi aktor dengan pembaca.

7.5.3 Bentuk dan Jenis Drama

Secara fisik, struktur drama dapat dilihat dengan adanya nama pembicara dan yang dibicarakan yang letaknya dipisahkan dengan cukup tegas. Nama pembicara biasanya terdapat di sebelah kiri atau di atas dari hal yang dibicarakan. Perhatikan contoh petikan drama di bawah ini!

Ada berbagai istilah yang dikenal bila kita membicarakan drama. Berdasarkan masanya, kita bisa mengenal adanya drama tradisional dan drama modern. Drama tradisional atau drama rakyat (*folk drama*) adalah drama yang lahir dan diciptakan masyarakat tradisional. Drama semacam ini digunakan untuk kegiatan sosial dan keagamaan seperti menyambut datangnya panen, menyambut tamu, sarana ritual atau mengungkapkan rasa syukur kepada Tuhan. Contoh drama tradisional di Indonesia adalah wayang orang, wayang kulit, ludruk, ketoprak, lenong, dan tari topeng. Cerita dalam drama tradisional didasarkan cerita yang sudah baku. Ada cerita-cerita yang selalu dipentaskan, bahkan ada pedoman yang digunakan sebagai dasar cerita drama tradisional. Sebagai contoh, wayang orang dan wayang kulit menggunakan cerita Mahabarata dan Arjuna Wiwaha sebagai dasar cerita yang dipentaskan.

Drama modern adalah drama yang lahir pada masyarakat industri. Drama semacam ini sudah mencoba untuk memasukkan unsur teknologi modern dalam penyajiannya. Dalam seni teater modern, tata busana, tata rias, tata lampu, tata ruang, dan tata panggung dikemas modern, bahkan sudah ada yang menggunakan teknologi modern. Tidak heran bila dalam pementasan, sudah ada menggunakan film, animasi, ataupun komputer. Ceritanya selalu berkembang dan tidak selalu merujuk pada cerita tertentu. Dalam drama modern, kita mengenal adanya dramatisasi, drama baca, drama puisi, drama absurd, opera, ataupun sendratari (seni drama dan tari).

Dramatisasi adalah puisi, novel, cerita pendek, atau karya sastra lain yang disajikan dalam bentuk drama. Drama baca (*closet drama*) adalah drama yang lebih sesuai untuk dibaca daripada dipentaskan. Drama baca biasanya berbentuk puisi. Drama puisi (*poetic drama*) adalah lakon yang sebagian besar percakapannya disusun dalam bentuk puisi.

Drama absurd adalah drama yang *avant garde*. Di dalam drama ini konvensi tentang struktur alur, penokohan, serta struktur tematik sering diabaikan atau dilanggar. Ada beberapa tokoh dengan nama yang sama. Ada tokoh yang saling bertukar kelamin, umur, dan kepribadian. Tidak mengenal latar tertentu dan urutan waktu tidak teratur. Drama ini merujuk ke jenis teater yang mula mula berkembang di Eropa Barat Pada tahun 1950 an.

Berdasarkan isi dan suasananya, drama bisa dibagi atas drama tragedi, komedi, dan tragedi-komedi. Drama tragedi adalah (1) drama

yang menampilkan tokoh yang sedih dan muram. Keadaan ini biasanya mengantar tokoh-tokohnya kepada keputusasaan dan kehancuran. Drama ini juga mengacu pada drama serius yang melukiskan konflik di antara tokoh utamanya yang berakhir dengan malapetaka atau kesedihan. Drama komedi adalah drama ringan yang bersifat menghibur dan yang berakhir dengan bahagia. Biasanya drama ini disisipi dengan gurauan yang dapat bersifat menyindir. Drama tragedi-komedi adalah drama yang alurnya sebenarnya lebih cocok untuk drama tragedi, tetapi berakhir bahagia seperti drama komedi.

Pengayaan Bab 7

Bagaimanakah pemahaman Anda terhadap prosa rekaan? Semoga Anda mempunyai pengetahuan yang baru dan menyenangkan dengan selesainya membaca bab ini. Untuk mengetahui tingkat penguasaan Anda terhadap bab ini, Anda bisa mengerjakan tugas di bawah ini! Semoga berhasil!

1. Uraikan dengan singkat pengertian prosa rekaan!
2. Apakah beda pencerita di dalam prosa rekaan dengan sastrawan? Jelaskan dengan singkat!
3. Jelaskan apa yang dimaksud dengan bentuk dan struktur fisik prosa rekaan!
4. Apakah yang dimaksud dengan *tokoh, watak,* dan *penokohan*?
5. Carilah sebuah prosa rekaan yang tokoh utamanya justru tokoh yang jahat!
6. Carilah sebuah cerita pendek yang latar ceritanya ada di sekitar tempat tinggal Anda!
7. Adakah pengaruh sudut pandang terhadap gaya bercerita dalam prosa rekaan? Jelaskan!
8. Carilah sebuah prosa rekaan yang menurut Anda gaya bahasanya mengagumkan! Jelaskan mengapa gaya bahasanya menarik perhatian Anda!
9. Bagaimanakah peranan alur cerita terhadap daya tarik prosa rekaan? Uraikan dengan memberikan contoh konkret!
10. Bagaimanakah peranan tema terhadap pemaknaan prosa rekaan oleh pembaca?

Sastra dan Pendidikan

> Tujuan sastrawan ialah berguna atau memberi nikmat, ataupun sekaligus mengatakan hal-hal yang enak dan berfaedah untuk kehidupan.
>
> (Horatius)

Dengan pendapat Horatius di atas, sudah sewajarnya bila sastra berhubungan dengan pendidikan. Ada tiga hal yang bisa kita bahas bila kita membicarakan sastra dan pendidikan. Ketiga hal itu adalah (1) pendidikan *tentang* sastra, (2) pendidikan sastra, dan (3) pendidikan melalui sastra. Berikut ini akan dibahas satu demi satu.

8.1 Pendidikan *tentang* Sastra

Pendidikan *tentang* sastra adalah pendidikan yang membahas hal ihwal *tentang* sastra. Pendidikan semacam ini bertujuan untuk mengembangkan kompetensi teori sastra. Aspek yang dikembangkan lebih pada aspek kognitif peserta didik. Siswa lebih banyak dituntut untuk menghafalkan pengertian, definisi, atau klasifikasi tentang karya sastra dan sejarah sastra. Mereka tidak dibelajarkan untuk secara langsung mengapresiasi dan mengkritik karya sastra.

Kalau kita menengok pendidikan kita pada masa 1970-an, pendidikan pada masa ini diwarnai oleh pendidikan *tentang* sastra. Peserta didik, terutama di jenjang sekolah menengah pertama dan sekolah menengah atas, dituntut untuk menguasai dan menghafal teori sastra. Saat mereka membahas sastra, yang dibahas lebih pada menghafal pengertian, definisi, atau klasifikasi tentang puisi, cerita pendek, novel, roman, dan sejarah sastra. Bila mereka membahas prosa rekaan, yang dibicarakan lebih pada aspek menghafal pengertian unsur intrinsik dan ekstrinsik karya sastra. Yang dibahas dalam unsur intrinsik prosa

rekaan adalah menghafal pengertian tokoh (utama, pembantu, pelengkap), definisi watak (protagonis, antagonis), latar (tempat, waktu, suasana, budaya), atau unsur intrinsik lainnya. Unsur ekstrinsik karya yang dibahas adalah menghafal pengertian latar belakang sosiologis, psikologis, atau budaya sastrawan. Saat mereka membahas puisi, mereka akan menghafal pengertian unsur-unsur puisi dan jenis-jenis puisi. Mereka akan menghafal pengertian rima, macam-macam rima, jenis gaya bahasa, pengertian pantun, talibun, pantun berkait, soneta, puisi baru, puisi bebas, atau sejenisnya. Saat mereka membahas drama, mereka juga membahas pada tataran kognitif. Mereka akan membahas pengertian drama, teater, sandiwara, prolog, dialog, monolog, epilog atau hal-hal yang berkenaan dengan hafalan tentang drama.

Pendidikan *tentang* sastra juga mengajarkan sejarah sastra. Yang diajarkan di sejarah sastra lebih pada menghafal periodisasi sastra. Peserta didik dituntut untuk menghafal macam-macam angkatan yang ada di Indonesia, tokoh-tokoh yang menonjol di setiap angkatan, sebab-sebab timbulnya angkatan, nama-nama sastrawan di setiap angkatan beserta (judul) karya sastranya.

8.2 Pendidikan Sastra

Pendidikan sastra adalah pendidikan yang mencoba untuk mengembangkan kompetensi apresiasi sastra, kritik sastra, dan proses kreatif sastra. Kompetensi apresiasi yang diasah dalam pendidikan ini adalah kemampuan menikmati dan menghargai karya sastra. Dengan pendidikan semacam ini, peserta didik diajak untuk langsung membaca, memahami, menganalisis, dan menikmati karya sastra secara langsung. Mereka berkenalan dengan sastra tidak melalui hafalan nama-nama judul karya sastranya atau sinopsisnya saja, tetapi langsung berhadapan dengan karya sastranya. Mereka memahami dan menikmati unsur-unsur karya sastra bukan melalui hafalan pengertiannya, tetapi langsung dapat memahami sendiri melalui berhadapan dan membaca langsung karya sastranya. Saat mereka membahas unsur ekstrinsik karya sastra, mereka bisa langsung berhadapan dan berbicara langsung dengan sastrawan. Mereka juga bisa langsung diajak untuk mengamati kenyataan sosial budaya yang diceritakan di dalam karya sastra.

Pendidikan sastra yang mengapresiasi prosa rekaan akan mengembangkan kompetensi anak untuk memahami dan menghargai keindahan karya sastra yang tecermin pada setiap unsur prosa rekaan

dengan secara langsung membaca karya sastranya. Ada karya sastra yang indah karena kekuatan dalam menggambarkan tokoh, penokohan, watak, dan perwatakannya. Ada prosa rekaan yang begitu piawai dalam menggambarkan latarnya, baik latar waktu, suasana, tempat, budaya, atau latar lainnya. Ada karya sastra yang kuat menyampaikan nilai dan tema. Ada juga karya sastra yang muncul dan dikenal karena kaitannya dengan kondisi sosial, psikologis, atau budaya. Hal ini juga berlaku bila peserta didik diajak mengapresiasi puisi dan drama.

Dengan pendidikan sastra, peserta didik tidak hanya diajak untuk memahami dan menganalisis berdasarkan bukti nyata yang ada di dalam karya sastra dan kenyataan yang ada di luar sastra, tetapi juga diajak untuk mengembangkan sikap positif terhadap karya sastra. Pendidikan semacam ini akan mengembangkan kemampuan pikir, sikap, dan keterampilan peserta didiknya.

Peserta didik diajak untuk bisa mengapresiasi karya sastra dengan berbagai pendekatan. Sebagai contoh, mereka bisa mengapresiasi karya sastra dengan pendekatan historis, sosiologis, psikologis, atau struktural.

Pendidikan kritik sastra akan mengembangkan kompetensi peserta didik untuk memahami dan menilai karya sastra. Peserta didik diajak untuk menentukan kualitas dan nilai karya sastra seperti baik-buruk, asli-tidaknya, atau bermutu-tidaknya sebuah karya sastra dengan menggunakan pendekatan dan kriteria tertentu. Mereka dibelajarkan untuk tidak hanya mencari kelemahan karya sastra, tetapi juga kekuatan karya sastra. Mereka juga dibelajarkan untuk memberikan saran konstruktif bagi perkembangan sastra. Dengan pendidikan seperti ini akan membiasakan diri peserta didik untuk berpikir kritis, terbuka, dan bersikap jujur.

Pendidikan kreatif sastra mencoba membelajarkan peserta didik untuk mau dan mampu menulis karya sastra. Memang, ada yang berpendapat bahwa menjadi sastrawan itu bersifat individual. Hal ini dibuktikan dengan adanya kenyataan sulitnya mencari pengganti bagi sastrawan yang meninggal atau tidak berproses kreatif lagi. Akan berbeda dengan bila ada seorang pemain sepak bola, dokter, insinyur, atau ahli hukum; bila mereka meninggal dunia, dengan segera kita akan dengan cepat bisa mencari gantinya. Pendapat ini tidak salah. Meskipun demikian, perlu diperhatikan, bahwa selama ini belum ada pendidikan khusus bagi tumbuhnya benih-benih untuk bisa menulis karya sastra.

Dalam berbagai pengamatan dan percobaan, dengan metode tertentu dan model tertentu, ternyata orang-orang yang belum pernah atau belum bisa menulis karya sastra, setelah melalui pelatihan singkat, ternyata mereka bisa menulis karya sastra. Bukti ini perlu dikembangkan menjadi sebuah mata pelajaran atau jurusan tersendiri di perguruan tinggi untuk secara khusus mengembangkan kemampuan dan kemauan untuk menulis karya sastra.

Kalau kita mau mencermati, sebelum menjadi sastrawan, para sastrawan yang sekarang sudah mapan ternyata juga melalui proses berlatih terlebih dahulu. Hanya saja, pelatihan yang mereka lakukan belum terstruktur dan belum ada kurikulumnya.

Selama ini, dari berbagai observasi yang dilakukan oleh beberapa ahli terhadap pelaksanaan pembelajaran sastra di sekolah, aspek penulisan kreatif sastra ini kurang mendapat perhatian yang serius. Tidak banyak guru yang mempunyai metode atau model untuk melatih peserta didiknya untuk berproses kreatif. Tidak heran bila tidak banyak sastrawan muda yang lahir dari proses pembelajaran di lembaga pendidikan.

8.3 Pendidikan melalui Sastra

Pendidikan melalui sastra ini bisa kita lihat pada Kurikulum 2004 dan Kurikulum 2013. Berikut ini akan dijelaskan hal-hal yang berkenaan dengan pendidikan melalui sastra.

8.3.1 Kurikulum 2004 dan 2013

Secara umum tujuan pembelajaran mata pelajaran Bahasa dan Sastra Indonesia bidang sastra dalam Kurikulum 2004 adalah agar (1) peserta didik mampu menikmati dan memanfaatkan karya sastra untuk mengembangkan kepribadian, memperluas wawasan kehidupan, serta meningkatkan pengetahuan dan kemampuan berbahasa; dan (2) peserta didik menghargai dan membanggakan sastra Indonesia sebagai khazanah budaya dan intelektual manusia Indonesia.

Tujuan itu dijabarkan ke dalam kompetensi mendengarkan, berbicara, membaca, dan menulis sastra. Kemampuan mendengarkan sastra meliputi kemampuan mendengarkan, memahami, dan mengapresiasi ragam karya sastra (puisi, prosa, drama) baik karya asli maupun saduran/terjemahan sesuai dengan tingkat kemampuan peserta didik.

Kemampuan berbicara sastra meliputi kemampuan membahas dan mendiskusikan ragam karya sastra di atas sesuai dengan isi dan konteks lingkungan dan budaya. Kemampuan membaca sastra meliputi kemampuan membaca dan memahami berbagai jenis dan ragam karya sastra, serta mampu melakukan apresiasi secara tepat. Kemampuan menulis sastra meliputi kemampuan mengekspresikan karya sastra yang diminati (puisi, prosa, drama) dalam bentuk sastra tulis yang kreatif, serta dapat menulis kritik dan esai sastra berdasarkan ragam sastra yang sudah dibaca.

Kalau dicermati, kompetensi yang akan dikembangkan sudah cukup baik. Sayangnya, yang terjadi di lapangan tidak selalu sesuai dengan tujuan yang diinginkan. Begitu kompetensi ini dijabarkan dalam buku pembelajaran, isinya masih berkisar pada (mohon maaf) *sekadar* membahas tema, tokoh, watak, penokohan, perwatakan, alur, sudut pandang, latar, gaya bahasa, nilai, dan amanat, kalau itu pembelajaran prosa. Pembelajaran puisi masih berkutat pada masalah (1) struktur fisik puisi: perwajahan, diksi, pengimajian, kata konkret, majas, verifikasi, dan (2) struktur batin puisi: tema, makna, rasa, nada, dan amanat puisi. Pembelajaran sastra ini ditambah dengan menulis kritik dan esai sastra, bermain drama, atau pengetahuan tentang sastra. Tentu saja ini tidak salah, pembelajaran sastra memang berurusan dengan hal-hal ini.

Pembelajaran sastra seperti di atas sebenarnya bisa ditingkatkan lagi dengan pendidikan melalui sastra. Melalui sastra kita bisa mengembangkan peserta didik dalam hal keseimbangan antara spiritual, emosional, etika, logika, estetika, dan kinestetika; pengembangan kecakapan hidup; belajar sepanjang hayat; serta pendidikan kemenyeluruhan dan kemitraan.

Pembelajaran sastra hendaknya mempertimbangkan keseimbangan pengembangan pribadi dan kecerdasan peserta didik. Pembelajaran semacam ini akan mempertimbangkan keseimbangan antara spiritual, emosional, etika, logika, estetika, dan kinestetika. Pembelajaran sastra tidak hanya berkaitan dengan estetika dan etika. Dalam kenyataan sehari-hari, pembelajaran sastra sering hanya untuk mengasah kemampuan estetika dan etika. Pembelajaran sastra sangat strategis digunakan untuk mengembangkan kompetensi atau kecerdasan spiritual, emosional; bahasa, atau untuk mengembangkan intelektual, dan kinestetika.

Kompetensi intelektual antara lain berupa kemampuan berpikir dan bernalar, kemampuan kreatif dan inovatif (memperbaharui, meneliti, dan menemukan), kemampuan memecahkan masalah, dan kemampuan mengambil keputusan strategis yang mendukung kehidupan global. Kemampuan anak akan hal ini bisa diasah melalui pembelajaran sastra.

Kompetensi emosional merupakan kompetensi untuk memahami diri sendiri dan orang lain. Kemampuan ini bisa diasah melalui sastra. Kemampuan untuk memahami diri sendiri (intrapersonal) antara lain dapat berupa kemandirian, ketahanbantingan, keindependenan, kreativitas, produktivitas, kejujuran, keberanian, keadilan, keterbukaan, mengelola diri sendiri, dan menempatkan diri sendiri secara bermakna serta orientasi pada keunggulan yang seusai dengan kehidupan global. Kemampuan untuk memahami orang lain memungkinkan peserta didik untuk bekerja sama dengan orang lain secara multikultural dengan baik. Kompetensi hidup bersama secara multikultural antara lain berupa kemampuan bermasyarakat secara multikultural, kecakapan bekerja secara multikultural, kecakapan bertingkah laku secara multikultural, dan kemahiran bersopan-santun lintas kultural serta kemampuan menyesuaikan diri di tempat berbeda-beda.

Kompetensi kecerdasan bahasa, antara lain, berupa kemahirwacanaan, kemampuan menguasai sarana komunikasi mutakhir, kemampuan menguasai suatu bahasa, kemampuan bekerja sama, dan kemampuan membangun hubungan-hubungan dengan pihak lain yang mendukung kehidupan global dalam satu sistem dunia. Kemampuan peserta didik akan hal ini bisa dikembangkan secara bertahap melalui sastra.

Kompetensi kinestetis-vokasional juga bisa dikembangkan melalui sastra. Kemampuan ini, antara lain, berupa kecakapan mengoperasikan sarana-sarana komunikasi mutakhir, kecakapan melakukan pekerjaan mutakhir, dan kecakapan menggunakan alat-alat mutakhir yang mendukung suksesnya berkiprah dalam kehidupan global.

Kompetensi spiritual adalah kemampuan seseorang yang memiliki kecakapan transenden, kesadaran yang tinggi untuk menjalani kehidupan, menggunakan sumber sumber spiritual untuk memecahkan permasalahan hidup, dan berbudi luhur. Ia mampu berhubungan dengan baik dengan Tuhan, manusia, alam dan dirinya sendiri.

Pembelajaran sastra di dalam Kurikulum 2013 dirancang sebagai pendidikan melalui sastra. Kurikulum 2013 mengintegrasikan pembe-

lajaran bahasa dan sastra dengan pembelajaran karakter. Semua kompetensi, apakah kompetensi inti maupun kompetensi dasar digunakan untuk mengembangkan karakter peserta didik.

Selain itu, Kurikulum 2013 mengamanatkan esensi pendekatan ilmiah dalam pembelajaran, karena diyakini pendekatan ilmiah sebagai titian emas perkembangan dan pengembangan sikap, keterampilan, dan pengetahuan peserta didik. Proses pembelajaran pada pendekatan ini menyentuh tiga ranah belajar, yaitu sikap, pengetahuan, dan keterampilan.

Dalam proses pembelajaran berbasis pendekatan ilmiah, ranah sikap menyentuh transformasi substansi atau materi ajar agar peserta didik "tahu mengapa." Ranah keterampilan menyentuh transformasi substansi atau materi ajar agar peserta didik "tahu bagaimana". Ranah pengetahuan menyentuh transformasi substansi atau materi ajar agar peserta didik "tahu apa." Hasil akhirnya adalah diharapkan peserta didik mampu melakukan peningkatan dan keseimbangan untuk menjadi manusia yang baik *(soft skills)* dan manusia yang memiliki kecakapan dan pengetahuan untuk hidup secara layak *(hard skills)* yang meliputi aspek kompetensi sikap, keterampilan, dan pengetahuan.

Pendekatan ilmiah dalam pembelajaran meliputi: mengamati, menanya, menalar, mencoba, mengolah, menyajikan, menyimpulkan, dan mencipta untuk semua mata pelajaran. Untuk mata pelajaran, materi, atau situasi tertentu, sangat mungkin pendekatan ilmiah ini tidak selalu tepat diaplikasikan secara prosedural. Pada kondisi seperti ini, proses pembelajaran harus tetap menerapkan nilai-nilai atau sifat-sifat ilmiah dan menghindari nilai-nilai atau sifat-sifat nonilmiah.

8.3.2 Pembelajaran Sastra untuk Kecakapan Hidup

Sesuai dengan amanat Kurikulum 2004, pembelajaran sastra hendaknya digunakan peserta didik sebagai salah satu kecakapan untuk hidup dan belajar sepanjang hayat yang dibakukan dan harus dicapai oleh peserta didik melalui pengalaman belajar. Apakah yang dimaksud kecakapan hidup?

Kecakapan hidup dapat dikelompokkan menjadi lima jenis. Kelima jenis kecakapan itu adalah kecakapan mengenal diri [*self awareness*] atau kecakapan personal; kecakapan berpikir rasional [*thinking skill*], kecakapan sosial [*social skill*], kecakapan akademik [*academic skill*], dan kecakapan vokasional [*vocational skill*].

Dalam Kurikulum 2004 kecakapan ini disebut sebagai Standar Kompetensi Lintas Kurikulum. Dengan ini peserta didik diharapkan memiliki beberapa kecakapan. Pertama, memiliki keyakinan, menyadari, serta menjalankan hak dan kewajiban, saling menghargai dan memberi rasa aman dalam kehidupan bermasyarakat dengan berbagai budaya dan agama. Kedua, menggunakan bahasa untuk memahami, mengembangkan, dan mengomunikasikan gagasan dan informasi, serta untuk berinteraksi dengan orang lain. Ketiga, memilih, memadukan, dan menerapkan konsep-konsep, teknik-teknik, pola, struktur, dan hubungan antarunsur. Keempat, memilih, mencari, dan menerapkan teknologi dan informasi yang diperlukan dari berbagai sumber. Kelima, memahami dan menghargai lingkungan fisik, makhluk hidup, dan teknologi, dan menggunakan pengetahuan, keterampilan, dan nilai-nilai untuk mengambil keputusan yang tepat. Keenam, berpartisipasi, berinteraksi, dan berkontribusi aktif dalam masyarakat dan budaya global berdasarkan pemahaman konteks budaya, geografis, dan historis. Ketujuh, berkreasi dan menghargai karya artistik, budaya, dan intelektual serta menerapkan nilai-nilai luhur untuk meningkatkan kematangan pribadi menuju masyarakat yang beradab. Kedelapan, berpikir logis, kritis, dan lateral dengan memperhitungkan potensi dan peluang untuk menghadapi berbagai kemungkinan. Kesembilan, menunjukkan motivasi dalam belajar, percaya diri, bekerja mandiri, dan bekerja sama dengan orang lain. Kemampuan-kemampuan ini akan baik bila dikembangkan secara sadar dan terstruktur melalui pembelajaran sastra.

8.3.3 Pendidikan Menyeluruh dan Kemitraan

Pendidikan sastra sesuai dengan upaya peningkatan mutu pendidikan pada Abad XXI yang dicanangkan UNESCO dengan dikeluarkannya dokumen mengenai pendidikan bagi semua (*education for all*). Dalam dokumen pendidikan bagi semua itu antara lain dikemukakan ihwal empat pilar pendidikan kesejagatan, yaitu belajar mengetahui (*learning to know*), belajar melakukan (*learning to do*), belajar menjadi (*learning to be*), dan belajar hidup bersama (*learning to life together*). Semua ini bisa diajarkan melalui pembelajaran sastra.

8.3.4 Model Pembelajaran Sastra

Saat membelajarkan bagaimanakah menulis puisi, guru-guru yang saya tanya rata-rata memerlukan waktu dua jam pelajaran atau

lebih. Saya mempunyai beberapa model pembelajaran menulis puisi yang hanya memerlukan waktu singkat. Beberapa model ini sudah saya cobakan beberapa kali dan diterapkan kepada banyak subjek. Alhamdulillah berhasil dengan baik. Bahkan, dalam beberapa menit banyak orang yang bisa menulis puisi.

Tidak ada model yang paling baik. Sebuah model pembelajaran akan sesuai dengan situasi dan kondisi tertentu. Model pembelajaran sastra bisa digunakan asalkan sesuai dengan tujuan pembelajaran dan dapat menghidupkan kelas dan mampu dengan maksimal membelajarkan peserta didik. Sekarang ini, di antara model-model pembelajaran, yang sering digunakan adalah model pembelajaran kontekstual. Model ini membuat peserta didik dapat menghubungkan mata pelajaran dengan situasi dunia nyata baik sebagai individu, anggota keluarga, dan masyarakat.

Model pembelajaran kontekstual menawarkan strategi pembelajaran yang memungkinkan peserta didik lebih aktif dan kreatif. Dalam model pembelajaran kontekstual yang konsepnya dikenal sebagai *Contextual Teaching and Learning* (CTL) memiliki tujuh elemen penting, yaitu *inquiry, questioning, constructivism, modeling, learning community, authentic assessment,* dan *reflection.*

Model kontekstual ini berasal dari pandangan dan pendekatan konstruktivisme. Pendekatan ini pada dasarnya menekankan pentingnya siswa membangun sendiri pengetahuan mereka melalui keterlibatan aktif proses belajar mengajar. Proses belajar mengajar lebih berpusat pada siswa. Sebagian besar waktu proses belajar mengajar berlangsung dengan berbasis pada aktivitas siswa. Model pembelajaran sastra lainnya yang sejalan dengan ini adalah pembelajaran kooperatif, pembelajaran terpadu, pembelajaran aktif, pembelajaran berbasis proyek (*project based learning*), pembelajaran berbasis masalah (*problem based learning*), pembelajaran interaksi dinamis, dan pembelajaran kuantum (*quantum learning*).

Pengayaan Bab 8

Untuk mengingat kembali apa yang telah Anda pelajari dalam bab ini dan menambah wawasan Anda tentang sastra dan pendidikan, kerjakanlah tugas-tugas di bawah ini!

1. Ingat-ingatlah pelajaran sastra yang Anda terima di SMA! Bagaimanakah pendapat Anda terhadap pendidikan sastra yang Anda jalani waktu itu?
2. Jelaskan hubungan antara sastra dengan pendidikan?
3. Setujukah bila peserta didik di SMP dan di SMA/SMK dibelajarkan tentang teori sastra saja? Jelaskan pandangan Anda!
4. Bagaimanakah seandainya pendidikan kreatif sastra dilakukan di sekolah-sekolah sebagai bagian dari mata pelajaran?
5. Apakah kelebihan yang kita dapatkan bila pembelajaran apresiasi sastra dilaksanakan dengan benar?
6. Apakah yang bisa dikembangkan dari diri peserta didik dengan pembelajaran kritik sastra?
7. Apakah pendidikan bahasa bisa dilakukan melalui sastra? Bagaimana caranya?
8. Apakah etika peserta didik bisa dikembangkan melalui sastra? Jelaskan jawaban Anda dengan menyajikan bukti-bukti yang mendukung!
9. Jelaskan, apakah kecerdasan matematis-logis dapat dikembangkan melalui pembelajaran sastra!
10. Cobalah amati proses pembelajaran sastra yang sekarang ini dilaksanakan di SMP! Bagaimanakah pendapat Anda terhadap proses pembelajaran tersebut?

Kajian dan Aliran Sastra

(Sebuah Rangkuman)

> Di bawah rindang dedaunan bungur, di depan aula tempat pembagian rapor, sejak pagi aku dan Arai menunggu ayahku. Aku membayangkan beliau, yang akan pensiun bulan depan, bersepeda pelan-pelan melalui hamparan perdu apit-apit, kebun-kebun liar, dan jejeran panjang pohon angsana reklamasi bumi Belitong yang dihancurleburkan PN Timah. Lalu beliau beristirahat di pinggir jalan.
>
> Beliau pasti menuntun sepedanya waktu mendaki Bukit Selumar, dan tetap menuntunnya ketika menuruni undakan itu sebab terlalu curam berbahaya. Beliau kembali melakukan hal yang sama saat melewati Bukit Selinting, dan kembali terseok-seok mengayuh sepeda melawan angin melalui padang sabana belasan kilometer menjelang Magai (Hirata, 2007:91).

Kutipan di atas diambil dari novel *Sang Pemimpi* karya Andrea Hirata. Novel itu merupakan novel kedua dari tetraloginya, yaitu (1) *Laskar Pelangi*, (2) *Sang Pemimpi*, (3) *Edensor*, dan (4) *Maryamah Karpov*. Ada beberapa hal yang menarik dari kemunculan novel-novel Andrea Hirata. Kita bisa membahasnya dari diri Andrea, dari isi novel, dari ide ceritanya, dan dari pengaruhnya terhadap pembaca.

Andrea Hirata yang sebelumnya tidak dikenal di kalangan sastrawan karena tidak pernah menulis sebuah cerpen pun tiba-tiba menulis tetralogi novel yang semuanya merupakan *best seller*. Tidak hanya di Indonesia, karyanya *Laskar Pelangi* telah beredar di luar negeri, bahkan mampu mencapai *best seller* di Malaysia.

Andrea Hirata yang semula ingin menulis kisah hidupnya, "tanpa sengaja" telah menulis novel. Peristiwa "tanpa sengaja" ini juga terjadi saat penerbitan novel-novelnya. Hal ini mengingatkan kita pada pener-

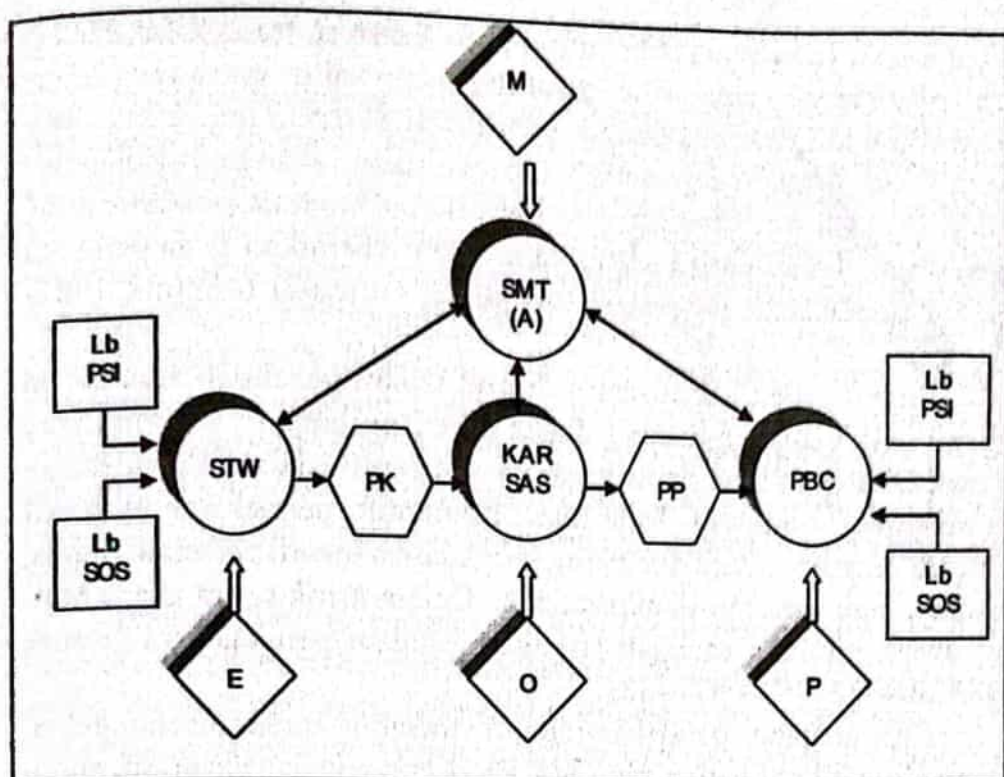
bitan yang "tidak sengaja" novel *Eiffel, I'm in Love* karya Rachmania Arunita.

Hal kedua yang menarik dari novel ini adalah isinya. Novel ini justru menarik karena tidak mengikuti selera pasar. Novel-novel Andrea Hirata menurut Sapardi Djoko Damono bergaya realis dan penuh dengan metafor yang berani, tak biasa, tak terduga, kadang *ngawur*, namun amat memikat. Menurut Ahmad Tohari, novel ini bergaya saintifik dengan penyampaian yang cerdas dan menyentuh.

Kita bisa membahas kemenarikan novel Andrea dari penerimaan pembacanya. Ada orang tua yang menyatakan bahwa ia mempunyai anak yang nakal. Orang tua ini terkejut ketika tiba-tiba anaknya menjadi sadar dan bisa meneteskan airmata setelah membaca novel Andrea Hirata. Ada kesaksian lain yang menyatakan bahwa anaknya yang pecandu narkoba tiba-tiba insaf setelah membaca novel Andrea Hirata.

Apa yang diceritakan Andrea Hirata di dalam novel-novelnya tidak bisa dilepaskan dari lingkungan dan latar belakang hidupnya. Ia lahir di Belitong. Yang diceritakan dalam novelnya tidak bisa dilepaskan dari kisah-kisah hidupnya saat kecil bersama orang tuanya, saudaranya, teman-temannya atau orang-orang yang dikenalnya di SD, SMP, SMA, serta petualangannya. Apa yang diceritakannya tidak bisa dilepaskan dari alam Belitong.

Memang, karya sastra merupakan komunikasi antara sastrawan dengan pembacanya. Bentuk komunikasi itu berupa karya sastra. Apa yang ditulis sastrawan di dalam karya sastranya adalah apa yang ingin diungkapkan sastrawan kepada pembacanya. Dalam menyampaikan idenya, sastrawan tidak bisa dipisahkan dari latar belakangnya dan lingkungannya (alam semesta).

Bentuk komunikasi semacam ini ternyata melahirkan berbagai kajian dalam teori sastra. Masing-masing kajian itu ada yang menitikberatkan kajiannya pada diri sastrawan; ada yang memfokuskan perhatiannya pada karya sastra. Ada yang menitik beratkan kajiannya pada kesesuaian antara karya sastra dengan alam semesta. Ada juga yang memperhatikan pembaca sastra. Secara skematik, hal itu dapat dilihat pada gambar 9.1 sebagai berikut.

Gambar 9.1 Ruang Lingkup Bahasan: Sistem Komunikasi Sastra

Keterangan:

Lb PSI	=	latar belakang psikologis
Lb SOS	=	latar belakang sosiologis
STW	=	sastrawan
PK	=	proses kreatif
KARSAS	=	karya sastra
PP	=	proses penerimaan
PBC	=	pembaca
SMT(A)	=	semesta (alam)
M	=	pendekatan mimetik
E	=	pendekatan ekspresif
O	=	pendekatan objektif
P	=	pendekatan pragmatik

Abrams (1976:6) mengemukakan pendapatnya tentang komunikasi antara sastrawan dengan pembacanya. Di dalam komunikasi tersebut, ia mengemukakan situasi sastra secara menyeluruh *(the total situation of a work of art)* yang terdiri atas empat hal: (1) karya sastra (*work*), (2) sastrawan (*artist*), (3) semesta (*universe*), dan (4) pembaca (*audience*).

Dari keempat hal itu—karya sastra, sastrawan, semesta, dan pembaca—terdapat empat pendekatan dalam kajian sastra. Pendekatan

kajian sastra yang menitikberatkan pada karya sastra disebut pendekatan *objektif (objective criticism)*. Pendekatan kajian sastra yang menitikberatkan pada penulis disebut pendekatan *ekspresif (expressive criticism)*. Pendekatan kajian sastra yang menitikberatkan pada kajian terhadap semesta atau alam disebut pendekatan *mimetik (mimetic criticism)*. Pendekatan kajian sastra yang menitikberatkan pada pembaca disebut pendekatan *pragmatik (pragmatic criticism)* (Abrams, 1981: 36—37).

Empat aspek karya sastra di atas dalam penelitian atau dalam sejarah sastra masing-masing dapat diberi perhatian yang khas atau utama. Di dunia Barat, pada masa-masa tertentu salah satu pendekatan itu seringkali dominan. Pada masa Romantik, pendekatan ekspresif menjadi dominan. Pada masa lain, karya sastra mendapat minat utama, misalnya dalam aliran strukturalisme. Dalam kritik sastra aliran Marxis, aspek mimetik menjadi ciri utama dalam penilaiannya (Teeuw, 1983:60—72; 1984:52—53).

Dari keempat pendekatan kajian tersebut, dapat dirunut keberadaan aliran-aliran kajian yang ada. Pendekatan kajian ekspresif, misalnya, tampak menonjol pada kajian tentang psikologi pengarang dan sosiologi pengarang. Pendekatan kajian objektif tampak menonjol, antara lain, pada kajian formalisme dan strukturalisme.

Dalam perkembangan berikutnya, strukturalisme berkembang menjadi kajian pascastrukturalis, yang mulai menyadari peran pembaca seperti strukturalisme genetik (Lucien Goldmann), teks jamak (Ronald Bartehes), bahasa dan revolusi (Julia Kristeva), bahasa dan ketaksadaran (Jacques Lacan), dan dekonstruksi (Jacques Derrida). Pendekatan mimetik tampak pada kajian Marxis, dengan tokoh-tokohnya seperti Marx, Engels, Georg Lukacs, Bertold Brecht, Benjamin, Althseer, Goldmann, Macherey, Eagleton dan Jameson. Pendekatan pragmatis memunculkan kajian tentang pembaca implisit (Woolfgang Iser), *Horison* pembaca (Hans Robert Jauss), pengalaman pembaca (Stanley Fish), kompetensi sastra (Michael Riffaterre), konvensi pembacaan (Jonathan Culler), pembaca psikologi (Norman Holland dan David Bleich) (Selden, 1985).

Selain itu, ada juga pendekatan yang lahir akibat interdisipliner antara ilmu sastra dengan ilmu lain seperti munculnya sejarah sastra, sosiologi sastra, psikologi sastra, sastra religi, dan kajian sastra feminis. Berikut ini akan dibahas serba singkat beberapa pendekatan di atas.

9.1 Pendekatan Ekspresif

Pendekatan ekspresif adalah pendekatan dalam kajian sastra yang menitikberatkan kajiannya pada ekspresi perasaan atau temperamen penulis (Abrams, 1981:189). Pada abad ke-18, pada masa Romantik, perhatian terhadap sastrawan sebagai pencipta karya sastra menjadi dominan. Karya sastra adalah anak kehidupan kreatif seorang penulis dan mengungkapkan pribadi pengarang (Selden, 1985:52). Karya sastra tidak akan hadir bila tidak ada yang menciptakannya, sehingga pencipta karya sastra sangat penting kedudukannya (Junus, 1985:2). Dari sudut semiotik Zoest (1990:51) mengungkapkan bahwa di balik sebuah teks selalu ada tujuan. Pengaranglah yang menentukan apakah teks yang ditulisnya dimaksudkan sebagai sebuah karya sastra atau bukan.

Teeuw (1984) menyatakan bahwa karya sastra tidak bisa dikaji dengan mengabaikan kajian terhadap latar belakang sejarah dan sistem sastra: semesta, pembaca, dan penulis. Informasi tentang penulis memiliki peranan yang sangat penting dalam kegiatan kajian dan apresiasi sastra. Ini dikarenakan karya sastra pada hakikatnya adalah tuangan pengalaman penulis (Teeuw, 1984; Selden, 1985; Roekhan, 1995; Eneste, 1982).

Dalam pendekatan ini, penilaian terhadap karya seni ditekankan pada keaslian dan kebaruan. Penilaian sebuah karya seni sebagian besar bergantung pada kadar kebaruan dan penyimpangannya terhadap karya-karya sebelumnya. Yang indah hanya yang baru. Sesuatu yang baru dianggap lebih baik daripada yang lama. Sebenarnya, cita-cita kebaruan dan keaslian ini menjadi dominan sejak zaman Renaissance, ketika alam dan ciptaan Tuhan sebagai model dan modal yang harus diteladani oleh seniman digantikan oleh ciptaan seniman sendiri; ketika model dunia *devolusi* yang mengembalikan segala sesuatu ke ciptaan Tuhan yang asli digantikan oleh model *evolusi*, yakni setiap penciptaan baru pada prinsipnya menjadi kemajuan (Teeuw, 1984:163—165).

Ada keberatan dan kritik bagi pendekatan ekspresif, antara lain disampaikan oleh kaum formalis, strukturalis, dan pragmatis. Terhadap keberatan berbagai pihak ini, Juhl mencoba untuk mempertahankan kedudukan penulis karya sastra sebagai faktor yang menentukan dalam penafsiran karya sastra. Adapun alasannya adalah, pertama, ada kaitan logis antara pernyataan mengenai arti sebuah karya dan pernyataan mengenai niat penulisnya. Memahami karya sastra berarti memahami

apa-apa yang diniatkan oleh penulisnya. Kedua, penulis adalah orang yang nyata-nyata terlibat dalam dan bertanggung jawab atas proposisi yang diajukan dalam karyanya. Ketiga, karya sastra mempunyai satu dan hanya satu arti. Niat bukanlah yang dinyatakan secara eksplisit oleh penulis mengenai rencana atau motif ataupun susunan karyanya, melainkan apa yang diniatkan oleh kata-kata yang dipergunakan dalam karyanya. Niat bukanlah sesuatu yang dipikirkan sebelum penciptaan atau penulisan karya sastra. Niat justru terwujud dalam proses perumusan kalimat-kalimat yang dipakai dalam karya (Teeuw, 1984:176—177).

Dalam perkembangan studi sastra di Indonesia, tidak banyak ahli atau peneliti yang menggunakan pendekatan dan jenis kajian ekspresif. Kurangnya kajian ekspresif bisa dilihat dari penelitian dan buku tentang sastrawan yang masih sedikit. Penelitian semacam ini, misalnya, dilakukan Budiman, *Chairil Anwar: Sebuah Pertemuan dengan Pribadi Chairil Anwar*; Purwanto, Aris (tesis, 1988) *Pendekatan Struktural-genetik terhadap Novel Kubah Karya Ahmad Tohari*; Siswanto (tesis, 1991) *Kajian Novel Rafilus: Sebuah Tinjauan Sosio-psiko-struktural.* Siswanto (disertasi, 2003) *Memahami Budi Darma dan Karya Sastranya.* Buku-buku yang berisi kajian terhadap sastrawan, misalnya *Proses Kreatif I, Proses Kreatif II, Dua Puluh sastrawan Berbicara, Pokok dan Tokoh, Chairil Anwar, Amir Hamzah Raja Penyair Pujangga Baru, Iwan Simatupang Pembaharu Novel Indonesia, Biografi Pujangga Ranggawarsita, Derai-Derai Cemara.*

Pembahasan tentang sastrawan justru banyak dilakukan oleh majalah sastra. Itu pun bukan berupa hasil penelitian. Majalah *Horison* dalam beberapa kali penerbitan edisi (khusus) juga mengupas beberapa pengarang. *Horison* tahun XXIX no. 8 Agustus tahun 1994 membahas Sutan Takdir Alisjahbana. *Horison* tahun XXX no. 6—10 Oktober tahun 1995 membahas Pramoedya Ananta Toer. *Horison* tahun XXXI no. 12 Desember tahun 1996 membahas Raja Ali Haji. *Horison* tahun XXXI no. 4 tahun 1997 membahas Chairil Anwar. *Horison* tahun XXXIII no. 8 tahun 1997 membahas Asrul Sani. *Horison* tahun XXXIV no. 9 September tahun 1999 membahas Motinggo Busye.

Di *Horison* juga diterbitkan sisipan yang serba singkat yang antara lain berisi cerpen/puisi, petikan novel atau drama, ulasannya, riwayat hidup singkat, dan proses kreatif dari beberapa sastrawan yang hampir semuanya sudah meninggal dunia. Pengarang yang dimaksud, misalnya, A. Bastari Asnin, Abdul Muis, Amir Hamzah, Bahrun Rang-

kuti, Chairil Anwar, Djamil Suherman, Idrus, J.E. Tatengkeng, Linus Suryadi A.G., Mochtar Lubis, Muhammad Ali, Muhammad Yamin, Piek Ardijanto Soeprijadi, Raja Ali Haji, dan Toto Sudarto Bachtiar.

Pada tahun-tahun terakhir ini ada gejala yang menggembirakan. Kini sudah mulai banyak buku yang membahas diri sastrawan. Buku semacam ini, misalnya, (1) *A.A. Navis: Karya dan Dunianya* (Ivan Adilla), (2) *W.S. Rendra: Karya dan Dunianya* (Bakdi Soemanto), *Taufik Ismail: Karya dan Dunianya* (Suminto A. Sayuti) *Budi Darma: Karya dan Dunianya* (Wahyudi Siswanto).

9.2 Pendekatan Objektif

Pendekatan objektif adalah pendekatan kajian sastra yang menitikberatkan kajiannya pada karya sastra. Pembicaraan kesusastraan tidak akan ada bila tidak ada karya sastra. Karya sastra menjadi sesuatu yang inti (Junus, 1985:2).

Di bidang ilmu sastra, penelitian yang menitikberatkan kajiannya pada karya sastra dirintis oleh kelompok peneliti Rusia antara 1915—1930. Mereka biasanya disebut kaum Formalis, dengan tokoh utama Roman Jakobson, Shklovsky, Eichenbaum, Tynjanov, dan lain-lain. Pada awalnya para Formalis pertama-tama ingin membebaskan ilmu sastra dari kungkungan ilmu-ilmu lain, misalnya psikologi, sejarah, atau kebudayaan (Teeuw, 1984:128—129).

Karena tidak puas dengan cara kerja kritik spiritualitas poetika Romantik, kaum formalis Rusia mengusahakan pendekatan ilmiah bagi teori sastra dengan tujuan untuk menggali apa yang secara khusus bersifat kesusastraan dalam berbagai teks. Studi-studi Formalis menjadi mantap sebelum Revolusi tahun 1917. Kaum Formalis berpendapat bahwa kesusastraan sebagai satu pemakaian bahasa yang khas yang mencapai perwujudannya lewat *deviasi* dan *distorsi* dari bahasa praktis. Bahasa praktis digunakan untuk tindak komunikasi, sedangkan bahasa sastra tidak mempunyai fungsi praktis. Kaum Formalis juga memperkenalkan konsep *defamiliarisasi* dan *deotomatisasi* (Selden, 1985:8—11).

Karya sastra dipandang sebagai tanda, lepas dari fungsi referensial atau mimetiknya. Karya sastra menjadi tanda yang otonom, yang hubungannya dengan kenyataan bersifat tidak langsung. Tugas peneliti pertama-tama adalah meneliti struktur karya sastra yang kompleks dan multidimensional yang setiap aspek dan unsur berkaitan dengan

aspek dan unsur lain yang semuanya mendapat makna penuhnya dan fungsinya dalam totalitas karya itu. Konsep yang penting kaum Formalis adalah konsep dominan, ciri menonjol atau utama dalam sebuah karya sastra, misalnya rima, matra, irama, aliterasi, dan asonansi (Teeuw, 1984:130—131).

Perbedaan antara cerita dengan alur diberi sebuah tempat penting dalam teori naratif kaum Formalis Rusia. Mereka menekankan bahwa hanya alur yang sungguh-sungguh bersifat kesusastraan, sedangkan cerita hanyalah bahan mentah yang menanti pengolahan tangan penulis. Boris Tomashevsky menyebut satuan alur yang terkecil sebagai motif. Motif adalah pernyataan tunggal atau lakuan tunggal. Ia membuat perbedaan antara motif terikat dengan motif bebas. Motif terikat adalah motif yang diperlukan oleh cerita, sedangkan motif bebas merupakan aspek yang tidak esensial ditinjau dari sudut pandang cerita (Selden, 1985:12—14).

Bakhtin memperkenalkan konsep novel *monologik* dan *polifonik* (*dialogik*). Novel monologik adalah yang hanya ada satu kebenaran, yakni tujuan pengarang. Novel polifenik adalah novel yang di dalamnya tidak ada usaha untuk menyatukan bermacam-macam sudut pandang yang diekspresikan melalui bermacam-macam pelaku. Bakhtin juga memperkenalkan konsep *karnaval* bagi teks sastra. Konsep karnaval diambil dari pesta yang bersifat kolektif dan populer, jungkir balik (yang tolol menjadi bijaksana), bercampur-baur (fakta dan fantasi), yang suci menjadi profan (Selden, 1985: 16—19).

Sebagai bentuk perkembangan formalisme dalam kajian sastra, muncul kajian strukturalisme (Junus, 1988:2). Menurut strukturalisme kajian sastra harus berpusat pada karya sastra itu sendiri, tanpa memperhatikan sastrawan sebagai pencipta atau pembaca sebagai penikmat. *Pengarang telah mati* (Selden, 1985:52). Analisis struktural bertujuan untuk membongkar dan memaparkan secermat, seteliti, dan semendalam mungkin keterkaitan dan keterjalinan semua unsur dan aspek karya sastra yang bersama-sama menghasilkan makna menyeluruh. Dalam pandangan struktural yang sebenarnya, tidak mungkin ada pembedaan bentuk dan isi. Bentuk diberi makna dalam kaitannya dengan isi. Isi diberi pencerahan oleh gejala bentuk yang terpadu dengannya (Teeuw, 1984:132—136)

Banyak kritik yang ditujukan terhadap strukturalisme. Menurut Teeuw (1984:139—140). kelemahan kajian struktural berpangkal pada empat hal. Pertama, struktural belum merupakan teori sastra. Kedua,

karya sastra tidak dapat diteliti secara terasing, tetapi harus dipahami dalam rangka sistem sastra dengan latar belakang sejarah. Ketiga, adanya struktur yang objektif pada karya sastra makin disangsikan. Peranan pembaca selaku pemberi makna dalam interpretasi karya sastra semakin ditonjolkan dengan segala konsekuensi untuk analisis struktural. Keempat, analisis yang menekankan otonomi karya sastra juga menghilangkan konteks dan fungsinya, sehingga karya itu dimenaragadingkan dan kehilangan hubungan sosialnya.

Ada beberapa kritikan Junus (1988:1—20) terhadap strukturalisme. Menurutnya, keberhasilan penelitian strukturalisme lebih banyak ditentukan oleh kualitas penelitinya dibandingkan dengan keungulan metode dan teorinya. Selain itu, kekurangan strukturalisme adalah sebagai berikut. Pertama, strukturalisme mengabaikan hakikat kesejarahan. Ia hanya bekerja secara sinkronis sehingga tidak dapat mempelajari perubahan. Kedua, strukturalisme merupakan generalisasi kosong karena mengabaikan keistimewaan yang mungkin ada pada suatu karya. Kreativitas seorang sastrawan tidak diperhatikan. Ketiga, strukturalisme terlalu menyederhanakan kepada pemikiran oposisi duaan (*binary*), sehingga mengabaikan kompleksitas karya sastra. Keempat, strukturalisme bersifat netralitas pluralistik, melihat suatu karya sastra tanpa suatu nilai estetika.

Setelah pendekatan strukturalis, pada bagian akhir tahun 1960-an, muncul kelompok pascastrukturalis. Tokoh-tokoh teori pascatrukturalis adalah Ronald Barthes, Julia Kristeva, Jacques Lacan, Jacques Derrida, dan Lucien Goldmann. Para pascastrukturalis adalah para strukturalis yang tiba-tiba melihat pemikiran mereka yang keliru (Selden, 1985).

Dasar pendekatan kelompok pascastrukturalis adalah ketakpercayaan terhadap bahasa. Bahasa tidak mungkin mencerminkan kenyataan atau tidak mungkin dicek berdasarkan kenyataan. Pemakaian bahasa dalam teks menciptakan sebuah kenyataan yang hanya terdiri atas dan dalam bentuk bahasa, sebagai dunia tanda. Setiap teks merupakan semacam tenunan yang tidak mungkin kita tentukan atau telusuri artinya yang definitif. Tugas pemberian arti atau kritik teks adalah mengadakan dekonstruksi, membongkar teks dengan mengembalikannya pada teks-teks lain. Dalam hubungan ini dikenal adanya prinsip intertekstualitas. Prinsip ini berarti bahwa setiap teks sastra dibaca dengan latar belakang teks-teks lain. Tidak ada sebuah teks pun yang sungguh-sungguh mandiri, dalam arti bahwa penciptaannya dan pem-

bacaannya tidak dapat dilakukan tanpa adanya teks-teks lain (Teeuw, 1984:144—147).

Ronald Barthes, mengemukakan teori tentang *teks jamak*. Dapat dikatakan periode pascastrukturalis Barthes paling baik digambarkan oleh esai pendeknya "Kematian Penulis" (1968). Ia menolak pandangan tradisional yang menyatakan bahwa pengarang adalah asal-usul teks, sumber artinya, dan satu-satunya otoritas penafsiran. Pengarang dilepaskan dari semua status metafisik dan direduksi menjadi tempat bahasa, yang merupakan gudang kutipan, ulangan gema, dan rujukan yang tak terbatas. Oleh karena itu, pembaca bebas memasuki teks dari arah mana pun. Pembaca bebas membuka dan menutup proses pemaknaan teks (Selden, 1985:74—75).

Dalam bukunya *S/Z* (1970), Ronald Barthes mengkritik atas kesia-siaan ambisi kaum naratologis strukturalis yang berusaha melihat semua cerita di dunia dalam sebuah struktur tunggal saja. Usaha untuk menyingkap struktur itu sia-sia karena tiap teks memiliki perbedaan. Tiap teks menunjuk secara berbeda-beda kepada lautan karya *yang telah ditulis* yang tak terbatas. Teks ideal adalah sebuah tata surya penanda, bukan struktur tanda. Teks ideal tidak mempunyai permulaan. Orang dapat memasukinya melalui berbagai pintu. Untuk menafsirkan karya sastra, Ronald Barthes menawarkan kisi-kisi lima kode: (1) hermeneutik, (2) semik, (3) simbolik, (4) proairetik, dan (5) kultural. *Kode hermeneutik* berhubungan dengan teka-teki yang timbul bila wacana dimulai. *Kode semik* berhubungan dengan konotasi yang sering dimunculkan dalam penokohan atau deskripsi. *Kode simbolik* berhubungan dengan polaritas (perlawanan) dan antitesis (pertentangan) yang mengizinkan berbagai valensi dan pembalikan. *Kode proairetik* berhubungan dengan dasar urutan logis laku dan tabiat. *Kode kultural* merangkum semua referensi umum "pengetahuan" yang dihasilkan oleh masyarakat (Selden, 1985:76—78). Ronald Barthes makin bergeser ke arah kesubjektifan, yaitu menitikberatkan kebebasan pembaca sebagai penikmat karya sastra, sehingga struktur bagi dia bukanlah sesuatu yang dapat ditentukan secara objektif (Teeuw, 1984:148—149).

Dalam perkembangannya, muncul jenis strukturalisme yang lain seperti yang ditunjukkan oleh aliran strukturalisme genetik. Kajian strukturalisme genetik merupakan kajian terhadap karya sastra yang digabungkan dan dilengkapi dengan kajian terhadap diri pengarang.

Strukturalisme genetik dikembangkan oleh sosiolog Prancis Lucien Goldmann.

Menurut Goldmann, studi karya sastra harus dimulai dengan analisis struktur. Ia membatasi penyelidikannya pada novel yang mempunyai wira bermasalah (*problematic hero*) dan merupakan karya yang kuat, yang mempunyai kesatuan (*unity*) di samping keragaman (*complexity*). Menurut Goldmann struktur kemaknaan itu mewakili *pandangan dunia* penulis, tidak sebagai individu, tetapi sebagai *struktur mental transindividu* dari sebuah kelompok sosial atau wakil golongan masyarakatnya. Atas dasar pandangan dunia penulis tersebut, peneliti karya sastra dapat membandingkannya dengan data-data dan analisis keadaan sosial masyarakat yang bersangkutan. Dalam arti ini karya sastra dapat dipahami dari latar belakang struktur sosial tertentu; atau menerangkan karya sastra dari homologi, persesuaiannya dengan struktur sosial (Teeuw, 1984:152—153; Junus, 1986:24—26; Boelhower, 1981; Eagleton, 2002: 39, Faruk, 1994).

Ada beberapa kelemahan strukturalisme genetik yang dirangkum oleh Junus (1986). Pertama, Goldmann mengabaikan hakikat sastra yang mempunyai dunia dan tradisinya sendiri. Kedua, ciri karya sastra yang berhasil tidak hanya didasarkan pada kesatuan. Ketiga, konsep wira bermasalah hanya berdasarkan fenomena sastra Prancis. Keempat, sastrawan tidak hanya sebagai wakil golongan masyarakatnya, tetapi juga mempunyai pikiran sendiri dan melihat fenomena dengan cara pandangnya sendiri. Kelima, sastrawan tidak mungkin mewakili keseluruhan zamannya. Dalam kerjanya, pendekatan objektif akan memahami sistem di dalam karya sastra. Unsur sistem itu disebut unsur intrinsik.

9.3 Pendekatan Mimetik

Pendekatan mimetik adalah pendekatan kajian sastra yang menitikberatkan kajiannya terhadap hubungan karya sastra dengan kenyataan di luar karya sastra. Pendekatan yang memandang karya sastra sebagai imitasi dari realitas (Abrams, 1981:189).

Kajian semacam ini dimulai dari pendapat Plato tentang seni. Plato berpendapat bahwa seni hanya dapat meniru dan membayangkan hal-hal yang ada dalam kenyataan yang tampak. Ia berdiri di bawah kenyataan itu sendiri. Wujud yang ideal tidak bisa terjelma langsung dalam karya seni. Ini ada kaitannya dengan pandangan Plato mengenai

tataran tentang *Ada*. Yang nyata secara mutlak hanya yang *Baik*. Derajat kenyataan semesta tergantung pada derajat kedekatannya terhadap *Ada* yang abadi. Dunia empirik tidak mewakili kenyataan yang sungguh-sungguh, hanya dapat mendekatinya lewat mimetik, peneladanan, pembayangan, atau peniruan. Bagi Plato tidak ada pertentangan antara realisme dan idealisme dalam seni. Seni yang terbaik lewat mimetik. Seni yang baik harus *truthful*, benar. Seniman harus *modest*, rendah hati. Bagi Aristoteles, seniman tidak meniru kenyataan, manusia, dan peristiwa sebagai mana adanya. Seniman menciptakan dunianya sendiri. Apa yang terjadi dalam ciptaan seniman masuk akal dalam keseluruhan dunia ciptaan itu. Dalam abad pertengahan, pendapat bahwa seni harus seperti alam menjadi pandangan umum. Hal ini ada kaitannya dengan anggapan tentang hubungan manusia dengan Tuhan. Ciptaan manusia hanya meneladani ciptaan Tuhan yang mutlak dan indah (Teeuw, 1984:219—224).

Peneliti dari aliran Marxis dan dari sosiologi (psikologi) sastra beranggapan bahwa karya seni sebagai dokumen sosial (atau psikologi). Kenyataan bagi manusia dalam kehidupan sehari-hari adalah kenyataan yang telah ditafsirkan sebelumnya dan yang dialaminya secara subjektif sebagai dunia yang bermakna dan koheren. Hubungan antara seni dan kenyataan bukanlah hubungan searah atau sederhana. Hubungan itu merupakan interaksi yang kompleks dan tak langsung: ditentukan oleh konvensi bahasa, konvensi sosio-budaya, dan konvensi sastra (Teeuw, 1984:224—229).

Menurut Marx dan Engels dalam *The German Ideology*, bukan kesadaran yang menentukan kehidupan, tapi kehidupanlah yang menentukan kesadaran. Bukanlah kesadaran manusia yang menentukan keberadaan mereka namun sebaliknya, keberadaan sosial yang menentukan kesadaran mereka. Hubungan sosial antarmanusia diikat dengan cara mereka memproduksi kehidupan materialnya. Hubungan antara kelas kapitalis dan kelas proletar membentuk *basis ekonomi* atau *infrastruktur*. Dari infrastruktur ini di setiap periode muncul *superstruktur*, yaitu bentuk-bentuk hukum dan politik tertentu, negara tertentu, yang berfungsi untuk melegitimasi kekuatan kelas sosial yang memiliki alat-alat produksi. Superstruktur juga terdiri atas bentuk-bentuk kesadaran sosial yang riil seperti politik, agama, etika, estetika, dan seni (Eagleton, 2002: 4—6).

Seni bagi Marxisme merupakan bagian dari ideologi masyarakat. Memahami masyarakat berarti pemahaman terhadap seluruh proses

sosial tempat sastra merupakan bagiannya. Karya sastra merupakan bentuk persepsi (cara khusus dalam memandang dunia) dan memiliki relasi dengan cara memandang realitas yang menjadi ideologi sosial suatu zaman. Memahami karya sastra adalah memahami hubungan taklangsung antara karya sastra dengan dunia ideologis tempat karya itu berada yang muncul pada unsur-unsur karya sastra (Eagleton, 2002: 6—7).

Ada beberapa kritik yang ditujukan kepada pendekatan ini. Antara lain kritik yang menyatakan bahwa pendekatan ini terlalu memperhatikan aspek nonsastra. Jika hal itu terjadi, maka penelitian yang menggunakan pendekatan ini harus bisa memadukan analisisnya yaitu analisis terhadap sastra dan analisis di luar sastra.

9.4 Pendekatan Pragmatik

Pendekatan pragmatik adalah pendekatan kajian sastra yang menitikberatkan kajiannya terhadap peranan pembaca dalam menerima, memahami, dan menghayati karya sastra. Pembaca sangat berperanan dalam menentukan sebuah karya itu merupakan karya sastra atau bukan. Sadar atau tidak, sengaja atau tidak, akhirnya karya sastra akan sampai juga kepada pembaca, ditujukan kepada pembaca. Sebagai sebuah keutuhan komunikasi sastrawan-karya sastra-pembaca, maka pada hakikatnya karya yang tidak sampai ke tangan pembacanya, bukanlah karya sastra (Siswanto dan Roekhan, 1991/1992:30). Karya sastra tidak mempunyai keberadaan nyata sampai karya sastra itu dibaca. Pembacalah yang menerapkan kode yang ditulis sastrawan untuk menyampaikan pesan (Selden, 1985:106—107).

Horatius dalam *Ars Poetica* (14 SM) menyatakan bahwa tujuan penyair ialah berguna atau memberi nikmat, ataupun sekaligus mengatakan hal-hal yang enak dan berfaedah untuk kehidupan. Horatius menggabungkan kata *utile* dan *dulce*, yang bermanfaat dan yang enak, secara bersama-sama. Dari pendapatnya inilah awal pendekatan pragmatik. Muncul persoalan yang berkaitan dengan masalah pembaca: apa yang dilakukan pembaca dengan karya sastra? Apa yang dilakukan karya sastra dengan pembacanya? Apakah tugas dan batas kemungkinan pembaca sebagai pemberi makna? (Teeuw, 1984:183—85).

Tokoh yang menonjol dalam mengembangkan pendekatan pragmatik adalah Wolfgang Iser dan Hans Robert Jausz, sehingga dikenal adanya kajian tentang *resepsi sastra* atau *resepsi estetik* (Junus, 1985).

Selain itu dikenal juga tokoh lain seperti Gerald Prince, Husserl, Heidegger, Gadamer, Stanley Fish, Michael Riffaterre, Jonathan Culler, Norman Holland dan David Bleich (Selden, 1985).

Resepsi sastra adalah kajian yang mempelajari bagaimana pembaca memberikan makna terhadap karya sastra yang dibacanya, sehingga dapat memberikan reaksi atau tanggapan terhadapnya, baik tanggapan pasif maupun aktif (Junus, 1985). Pentingnya peranan pembaca dalam memberikan arti terhadap karya sastra dapat dilihat pada kenyataan bahwa karya yang sama akan dimaknai secara berbeda oleh pembaca yang berbeda (Junus, 1985). Dalam bidang kritik, Damono (1983) menyatakan, "Dua orang kritikus tidak mungkin menghasilkan kritik-kritik yang persis sama meskipun mereka telah bertemu dengan sajak yang sama." Pembahasan tentang pendekatan pragmatik ini telah dibicarakan dalam pembahasan tentang pembaca sastra.

9.5 Pendekatan Interdisipliner Sastra

Selain empat pendekatan yang dikemukakan oleh Abrams di atas, ada juga kajian sastra yang merupakan interdisipliner dari ilmu sastra dengan ilmu lain. Kajian interdisipliner itu, misalnya, psikologi sastra, sosiologi sastra, sejarah sastra, dan pendidikan sastra. Psikologi sastra merupakan interdisipliner ilmu sastra dengan psikologi. Sosiologi sastra merupakan interdisipliner ilmu sastra dengan sosiologi. Sejarah sastra merupakan interdisipliner ilmu sastra dengan sejarah. Pendidikan sastra merupakan interdisipliner ilmu pendidikan dengan ilmu sastra.

Swingewood membagi sosiologi sastra atas (a) sosiologi dan sastra, (b) teori-teori sosial tentang sastra, (c) sastra dan strukturalisme, dan (d) metode. Dalam sosiologi sastra dibicarakan tiga pendekatan. Pertama, pendekatan yang melihat karya sastra sebagai dokumen sosiobudaya, yang mencerminkan satu zaman. Kedua, pendekatan dari R. Escarpit yang melihat segi penghasilan karya sastra, terutama kedudukan sosial sastrawan. Ketiga, pendekatan yang dihubungkan dengan Leo Lowenthal yang melihat penerimaan suatu masyarakat terhadap karya sastra penulis tertentu (Junus, 1986:1) Teori-teori sosial tentang sastra membicarakan teori H. Taine, teori Marxist. Teori ini berhubungan dengan latar belakang sosial yang menimbulkan karya sastra. Sastra dan strukturalisme berisi pembahasan tentang teori strukturalisme yang menghubungkannya dengan formalisme Rusia dan

linguistik aliran Praha yang menjadi landasan bagi pendekatan Lucien Goldmann. Sedangkan metode yang dibicarakan adalah metode positif dan dialektik.

Junus (1986) membahas sosiologi sastra atas enam hal. Pertama, karya sastra dilihat sebagai dokumen sosiobudaya. Kedua, pembahasan mengenai penghasilan dan pemasaran karya sastra. Ketiga, pembahasan tentang penerimaan masyarakat terhadap karya penulis tertentu dan apa sebabnya. Keempat, pengaruh sosiobudaya terhadap penciptaan karya sastra. Kelima, pendekatan strukturalisme genetik dari Goldmann. Terakhir, pendekatan Duvignaud yang melihat mekanisme universal dari seni, termasuk sastra.

Pertama, karya sastra dilihat sebagai dokumen sosiobudaya. Pendekatan ini mendasarkan diri pandangan bahwa karya sastra mencatat kenyataan sosiobudaya suatu masyarakat pada suatu masa tertentu. Karya sastra tidak dilihat sebagai suatu keseluruhan. Pendekatan ini hanya tertarik pada unsur-unsur sosiobudaya yang ada di dalam karya sastra. Ia hanya mendasarkan pada cerita tanpa mempersoalkan struktur karya. Pendekatan ini melihat hubungan langsung antara unsur dalam suatu karya dengan unsur dalam masyarakat yang digambarkan dalam karya itu, suatu pendekatan positivistik menurut pembagian Swingewood (Junus, 1986:3—7). Harry Levin (dalam Junus, 1986) melihat suatu karya sastra bukan merefleksikan kenyataan, tetapi membiaskannya (*to refract*), bahkan mungkin mengubahnya sehingga terjadi 'bentuk' yang berlainan. Untuk mengembalikannya kepada 'bentuk asal' diperlukan suatu interpretasi. Ini disebabkan, antara lain, dalam penciptaan karya sastra, campur tangan penulis sangat menentukan. Realitasnya ditentukan oleh pikiran penulisnya.

Kedua, pembahasan mengenai penghasilan dan pemasaran karya sastra. Hal ini mencakup empat aspek: (a) sastrawan dan latar belakang sosiobudayanya, (b) hubungan antara sastrawan dan pembaca, (c) pemasaran hasil sastra, dan (d) pasaran hasil sastra.

Perihal pemasaran hasil sastra menyangkut dua hal: cara penyampaian dan cara pemasaran. Cara penyampaian karya sastra bisa dalam bentuk buku atau dalam penerbitan berkala. Novel akan menjadi suatu yang utuh apabila disampaikan dalam bentuk buku. Tidak demikian halnya apabila disampaikan secara *feuilleton*, cerita bersambung dalam majalah dan surat kabar. Cara pemasaran berpengaruh terhadap karya sastra. Yang bersifat komersial akan menyerahkan seluruhnya kepada selera pembaca. Dalam keadaan tidak komersial, suatu karya

laris karena diborong oleh suatu badan untuk disebarkan secara cuma-cuma. Bisa juga karya sastra digunakan sebagai buku bacaan sekolah.

Pasaran karya sastra mungkin baik dan mungkin tidak baik, atau luas dan sempit. Pasaran yang baik memungkinkan sastrawan dapat hidup dari hasil penjualan karyanya. Pemasaran yang tidak baik memaksa seorang penulis mencari pekerjaan lain selain menulis.

Ketiga, pembahasan tentang penerimaan masyarakat terhadap karya sastra mencakup beberapa hal. Pertama, penerimaan terhadap karya sastra tertentu secara aktif. Penerimaan karya sastra aktif adalah penerimaan karya sastra yang disertai dengan komentar terhadap karya sastra tersebut. Penerimaan semacam ini bisa berupa penerimaan positif, bisa juga berupa penerimaan negatif. Kedua, penerimaan secara pasif. Penerimaan secara pasif adalah penerimaan karya sastra yang hanya berupa kegiatan gemar membaca, tanpa perlu memberikan komentar terhadapnya. Dalam kondisi semacam ini ada karya yang populer pada suatu masa, daerah, dan golongan tertentu; ada pula karya sastra yang tidak atau kurang populer. Penelitian tentang penerimaan masyarakat terhadap karya sastra tidak memperhatikan karya sastra. Karya sastra hanya sebagai alat untuk menimbulkan reaksi terhadap pembaca (Junus, 1986:16—19).

Keempat, pembicaraan tentang pengaruh sosiobudaya terhadap penciptaan karya sastra didasarkan pada teori pertentangan kelas yang dilandasi oleh teori Marx. Teori Marxisme dapat dirumuskan sebagai berikut. Sastra adalah refleksi sosial. Keadaan sosial selalu ditandai dengan pertentangan kelas; dan seorang penulis akan menyuarakan kelasnya. Kesan pertentangan kelas ini akan ditemui juga dalam karya sastra, sehingga tokoh-tokoh di dalamnya merupakan tokoh yang representatif (Junus, 1986:21).

Ada berbagai persoalan yang muncul dari pendapat tentang sastra sebagai refleksi sosial. Hal ini bisa dihubungkan dengan kadar imajinasi dan mutu karya sastra. Karya sastra yang kadar imajinasinya rendah akan banyak mencerminkan keadaan sosial. Karya sastra yang kadar imajinasinya tinggi, tidak banyak mencerminkan keadaan sosial, karena karya semacam ini adalah karya yang sudah melalui pikiran dan penghayatan sastrawan. Karya sastra yang bermutu kadar imajinasinya tinggi, sedangkan karya sastra yang populer, kurang bermutu, atau tidak bermutu, kadar imajinasinya rendah.

Memang tidak mungkin ada masyarakat tanpa kelas, tetapi juga tidak mungkin disederhanakan dalam bentuk tipologi Marx: kelas bu-

ruh dan majikan dalam masyarakat kapitalis. Di luar dua kelas itu masih ada kelas pedagang kecil, pegawai, wanita, pria, remaja, dsb. Perbedaan kelas sebenarnya tidak kaku, tetapi longgar, sehingga mungkin ada titik singgung dan saling melingkupi, serta ada perkembangan kelas yang dicapai oleh seseorang, misalnya dari kelas petani menjadi kelas menengah. Konsep pertentangan kelas hanya menghasilkan tokoh-tokoh yang representatif, yang stereotip dan basi karena selalu ditemui (Junus, 1986:21—24).

Kelompok Marxis mengelompokkan sastrawan atas dua kategori: (1) sastrawan yang revolusioner dan reaksioner. Sastrawan revolusioner adalah sastrawan yang memperjuangkan kepentingan rakyat. Sastrawan reaksioner adalah sastrawan yang menentangnya karena ikatan kepada penguasa. Ia menghancurkan realitas karena manusia telah *alienasi* dan *reifikasi* (membenda). Sastrawan juga dikelompokkan atas sastrawan yang progresif dan yang dekaden.

Kelima, pembicaraan strukturalisme genetik yang dikembangkan oleh sosiolog Prancis Lucien Goldmann. Pembahasan hal ini telah disinggung pada bagian sebelumnya.

Bidang kajian sastra yang merupakan interdisiplin ilmu lainnya adalah psikologi sastra. Psikologi sastra mempunyai empat kemungkinan pengertian. Yang pertama adalah studi psikologi pengarang sebagai tipe atau sebagai pribadi. Kedua adalah studi proses kreatif. Ketiga, studi tipe dan hukum-hukum psikologi yang diterapkan pada karya sastra. Keempat, studi dampak sastra terhadap pembacanya—yang akan dibicarakan secara terpisah dalam subbab lain (Wellek dan Warren, 1976). Berikut ini akan dibahas secara singkat studi pertama, kedua, dan ketiga.

Ada bermacam-macam pendapat terhadap siapa sebenarnya seorang pengarang itu. Kejeniusan sastrawan selalu menjadi bahan pembicaraan. Sejak zaman Yunani, kejeniusan dianggap disebabkan oleh semacam kegilaan (*madness*)—dari tingkat neurotik sampai psikosis. Penyair adalah orang yang kesurupan (*possessed*). Ia berbeda dengan orang lain, dan dunia bawah sadar yang disampaikan melalui karyanya dianggap berada di bawah tingkat rasional atau justru supra-rasional (Wellek dan Warren, 1976).

Konsepsi zaman dulu yang bertahan sampai sekarang adalah anggapan bahwa bakat penyair merupakan ganti dari sesuatu yang hilang. Pertanyaannya sekarang: jika memang seseorang pengarang

mengalami gangguan emosi, apakah kelainan itu menjadi tema karyanya atau menjadi motivasi untuk menulis karya sastra?

Freud (dalam Wellek dan Warren, 1976) mengemukakan bahwa sastrawan merupakan seorang neurotik yang keras kepala. Melalui kerja kreatifnya, sastrawan menjaga agar tidak menjadi gila, tetapi sekaligus juga agar tidak dapat disembuhkan. Penyair adalah pelamun yang diterima masyarakat. Penyair tak perlu mengubah kepribadiannya, ia boleh meneruskan dan memublikasikan lamunannya.

Teori seni sebagai gangguan emosi menampilkan masalah hubungan imajinasi dengan kepercayaan. Ada yang menggolongkan novelis mempunyai kemampuan yang umum dimiliki anak-anak, yaitu kemampuan membayangkan hal-hal editic (bayangan yang bersifat indrawi, bukan berdasarkan ingatan atau tiruan atas objek tertentu). Ini merupakan gejala menyatunya kemampuan berpikir dan pengindraan. Salah satu kecenderungan yang lain yang ada pada seniman (terutama penyair) adalah sinestisia, penggabungan dua macam pengindraan.

Jung menciptakan tipologi psikologi, membagi kepribadian atas empat tipe: pikiran, perasaan, intuisi, dan sensasi, dibagi lagi atas dua kategori: extrovert dan introvert. Di luar dugaan, ia menggolongkan semua pengarang ke kategori introvert-intuitif, atau introvert saja. Untuk menghindari penggolongan yang terlalu sederhana, ia mengatakan bahwa ada pengarang yang menunjukkan tipe aslinya dan ada yang justru menampilkan antitipenya, yakni tipe pelengkap yang kontras dengan kepribadiannya (Wellek dan Warren, 1976).

Ada sastrawan yang digolongkan sebagai pengarang yang pengrajin dan kesurupan. Sastrawan pengrajin mengarang dengan penuh keterampilan, terlatih, dan bekerja dengan serius dan penuh tanggung jawab. Pengarang kesurupan dalam mengarang berada dalam keadaan kesurupan, penuh emosi dan menulis dengan spontan (Wellek dan Warren, 1976).

Tokoh-tokoh dalam drama dan novel dinilai apakah benar secara psikologis. Situasi dan plot tertentu dipuji karena hal ini. Tentu bisa dipertanyakan, apakah pengarang berhasil memasukkan psikologi ke dalam tokoh dan hubungan antartokoh. Pernyataan pengarang bahwa ia mengetahui teori psikologi tertentu tidak cukup dan perlu dibuktikan. Pengetahuan itu hanya berfungsi sebagai bahan. Seandainya pun seorang pengarang berhasil membuat tokoh-tokohnya berlaku sesuai dengan kebenaran psikologi, perlu dipertanyakan apakah kebenaran

semacam itu bernilai artistik. Untuk seniman-seniman tertentu, psikologi membantu mengentalkan kepekaan mereka pada kenyataan, mempertajam kemampuan pengamatan, dan memberi kesempatan untuk menjajaki pola-pola yang belum terjamah sebelumnya (Wellek dan Warren, 1976).

Sejarah sastra adalah bidang kajian sastra yang membahas prinsip, kategori, dan perkembangan sastra dengan memperhatikan kriteria tertentu dan bertumpu pada dimensi waktu. Sejarah sastra bisa dibedakan atas (1) sejarah kelompok sastra dan sejarah individual sastra serta (2) sejarah berdasarkan kriteria fisik sastra dan berdasarkan kriteria nonfisik. Sejarah kelompok sastra mempelajari prinsip, kategori, dan perkembangan sastra secara kelompok, sedangkan sejarah individual sastra mempelajari prinsip, kategori, dan perkembangan sastra secara individual (Siswanto dan Roekhan, 1991:7—9).

Bidang interdisipliner lainnya adalah pendidikan dan sastra. Ada tiga hal yang bisa kita bahas bila kita membicarakan sastra dan pendidikan: (1) pendidikan *tentang* sastra, (2) pendidikan sastra, dan (3) pendidikan *melalui* sastra.

Pendidikan *tentang* sastra adalah pendidikan yang membahas hal ihwal *tentang* sastra. Pendidikan ini hanya mengembangkan kompetensi teori sastra. Kompetensi yang dikembangkan lebih pada aspek kognitif. Bila mereka membahas sastra, maka yang dibahas lebih pada pengertian, definisi, atau klasifikasi tentang puisi, prosa, dan drama beserta unsur-unsurnya. Pendidikan *tentang* sastra juga akan mengajarkan sejarah sastra. Yang diajarkan di sejarah sastra lebih pada (menghafal) periodisasi sastra. Mereka akan membahas macam-macam angkatan yang ada di Indonesia, tokoh-tokoh yang menonjol di setiap angkatan, sebab-sebab timbulnya angkatan, nama-nama sastrawan di setiap angkatan beserta (judul) karya sastranya.

Pendidikan sastra adalah pendidikan yang mencoba untuk mengembangkan kompetensi apresiasi sastra, kritik sastra, dan proses kreatif sastra. Kompetensi yang dikembangkan dalam pendidikan ini adalah kemampuan menikmati, menghargai, menilai, dan menciptakan karya sastra. Mereka berkenalan dengan sastra tidak melalui hafalan nama-nama judul karya sastranya saja atau sinopsisnya saja, tetapi langsung berhadapan dengan karya sastranya. Mereka memahami dan menikmati unsur-unsur karya sastra bukan melalui hafalan pengertiannya, tetapi langsung dapat memahami sendiri melalui pengalaman langsung.

Pendidikan *melalui* sastra mengembangkan kompetensi peserta didik di luar kompetensi bidang sastra. Kompetensi itu misalnya (1) keseimbangan antara etika, logika, estetika, dan kinestetika, (2) pengembangan kecakapan hidup, dan (3) belajar sepanjang hayat.

Dari pendekatan-pendekatan dan jenis-jenis kajian di atas, tidak ada satu pendekatan dan jenis kajian pun yang paling baik dalam memahami karya sastra secara utuh. Sebagai sebuah pendekatan dan jenis kajian dapat dikatakan bertanggung jawab bila pendekatan dan jenis kajian itu dilaksanakan sesuai dengan apa yang dikehendaki dalam pendekatan dan jenis kajian itu. Salah satu cara untuk mengurangi kelemahan di salah satu pendekatan yang digunakan, bisa ditempuh dengan jalan menggabungkan atau mengompromikan beberapa pendekatan yang ada.

9.6 Aliran Sastra Indonesia

Peristiwa besar akan melahirkan pemikiran besar, demikian juga pemikiran besar lahir dari peristiwa yang besar. Pada saat dunia dipengaruhi zaman industri, terjadi perubahan kebiasaan, pola hidup, pola berpikir, dan karya manusia dari masa sebelumnya yaitu masa agraris. Pada masa ini masyarakat tidak hanya mengenal adanya penguasa dan rakyat, lebih dari itu mulai terbentuk kelas-kelas penguasa modal dan orang yang tidak mempunyai modal; majikan dan buruh, kelas atas dan bawah. Kesadaran akan kelas ini di kemudian hari memunculkan pemikiran-pemikiran baru. Saat terjadi perang dunia pertama dan kedua, banyak orang yang binasa dan harta benda yang hancur. Hal ini memunculkan pemikiran tentang keberadaan manusia dalam hubungannya dengan Tuhan, sesama manusia, dan alam. Peristiwa ini juga memunculkan pemikiran tentang kesia-siaan hidup manusia. Kita sekarang berada pada era informasi dan komunikasi. Era ini memunculkan banyak pemikiran seperti tentang arti hubungan, simbol, lambang, kecepatan, percepatan, pemadatan, dan gaya hidup.

Cara sastrawan menghadapi peristiwa dan kenyataan adalah dengan berkarya sastra. Karya sastra ini merupakan hasil pemikiran, perasaan, dan penghayatan sastrawan terhadap peristiwa dan kenyataan. Cara sastrawan menghadapi sesuatu berbeda-beda antara satu sastrawan dengan sastrawan lainnya; antara satu zaman dengan zaman lainnya. Peristiwa besar dan cara sastrawan menghadapi dan menyikapinya inilah yang melahirkan aliran-aliran sastra.

Selain peristiwa dan sikap sastrawan, ada kondisi lain yang berpengaruh terhadap munculnya aliran karya sastra. Di dalam karya sastra dikenal adanya selera dan estetika. Kita mengenal selera sezaman. Dalam kondisi semacam ini, kita bisa memahami, mengapa pada zaman tertentu didominasi oleh aliran karya sastra tertentu. Pada saat novel *Ayat-ayat Cinta* mendapat apresiasi di masyarakat, segera muncul genre novel religi yang sejenis. Di sisi lain, ada bentuk keindahan lainnya yaitu keaslian dan keindividualan. Karya sastra hendaknya karya asli sastrawan, bukan meniru karya sebelumnya. Karya yang hanya meniru karya lain, nilai keindahannya akan turun. Untuk itulah, selalu ada usaha dari sastrawan untuk tidak selalu menyetujui apa yang dikemukakan oleh sastrawan sebelumnya. Ia bisa menambah, mengurangi, merevisi, atau bahkan menentangnya dengan mengemukakan pemikiran yang baru. Saat tidak puas dengan tema-tema Balai Pustaka, sastrawan mencoba untuk berkarya dengan pemikiran yang berbeda. Ini memunculkan angkatan Pujangga Baru. Kemunculan Pujangga Baru tidak selalu memuaskan semua sastrawan. Kumpulan sajak *Tiga Menguak Takdir* merupakan bukti ketidakpuasan kelompok penyair muda (Chairil Anwar, Rivai Apin, Asrul Sani) terhadap Sutan Takdir Alisjahbana. Perlawanan itu bertolak dari konsepsi kesenian yang berbeda antara Pujangga Baru dengan Angkatan '45.

Dengan kondisi seperti di atas, tidak ada aliran yang paling baik. Tidak ada karya sastra yang hanya mengandung satu aliran. Sebuah karya sastra dinilai dari apa yang dominan di dalamnya. Klasifikasi tentang aliran sastra ini semakin berkembang dan semakin banyak. Ini selaras dengan semakin beragamnya karya sastra yang muncul.

Apa saja aliran sastra yang kita kenal? Secara garis besar akan diuraikan pada bagian berikut ini dengan contohnya.

REALISME

Aliran Realisme ialah aliran yang mengemukakan kenyataan, bersifat objektif, melukiskan dunia apa adanya. Contoh karya ini adalah biografi, otobiografi, kisah nyata, roman sejarah, bisa kita masukkan ke sini. Aliran ini muncul pada abad XIX, khususnya prosa fiksi. Karya realistik sering dioposisikan dengan karya romantik dan imajis. Di dalam romantik disajikan kehidupan yang lebih indah, lebih berani mengambil risiko, dan lebih heroik. Di dalam karya imajis lebih menonjolkan imajinasi sastrawannya. Sebagai contoh adalah novel *Laskar Pelangi* karya Andrea Hirata dan *Surat Kecil untuk Tuhan*.

SURREALISME

Surrealisme dapat diartikan sebagai sesuatu yang melebihi kenyataan. Mungkin saja pada mulanya berangkat dari kenyataan, tetapi karena terlalu mengagungkan kebebasan kreatif dan berimajinasi sehingga hasil yang dicapai menjadi di luar kenyataan. Sebagai suatu aliran, surrealisme merupakan gerakan di kalangan pengarang dan pelukis di Prancis yang dimulai sekitar tahun 1920-an. Mereka menghendaki kebebasan dalam kreativitas, mengungkapkan bawah sadar dengan imaji-imaji tanpa adanya urutan atau koherensi seperti di dalam mimpi, membebaskan diri dari alasan yang logis, standar moralitas, konvensi, dan norma-norma sosial dan artistik. Surrealisme mencoba mengeksploitasi materi-materi di dalam mimpi, keadaan jiwa antara tidur dan jaga. Karya-karya Danarto dan Putu Wijaya bisa dimasukkan ke dalam aliran ini.

ABSURDISME

Absurd merujuk pada pengertian tidak masuk akal, ganjil, atau mustahil. Yang disebut karya sastra absurd ialah karya yang berlandaskan anggapan bahwa pada dasarnya kondisi manusia itu absurd. Karya absurd menonjolkan hal-hal di luar logika, imajinatif, ganjil, dan dari alam bawah sadar. Dalam prosa rekaan, Budi Darma, Iwan Simatupang, Danarto, Putu Wijaya dikenal sebagai pengarang absurdisme. Putu Wijaya, Nano Riantiarno, dan Arifin C. Noer merupakan penulis naskah drama absurdisme. Sedangkan di genre puisi dikenal Sutarji Calzoum Bachri, Yudhistira Ardi Noegraha, Ibrahim Sattah, dan Sides Sudiarto Ds.

PSIKOLOGISME

Aliran psikologisme adalah aliran karya sastra yang menekankan pada masalah keadaan, perubahan, dan perkembangan kejiwaan tokoh di dalam karya sastra dalam kaitannya dengan berbagai peristiwa. *Belenggu* karya Armijn Pane, *Atheis* karya Achdiat Kartamiharja, *Burung-Burung Manyar* karya Y.B. Mangunwijaya serta karya-karya Ratna Indraswari Ibrahim, Nh. Dini, Titie Said, La Rose, Ike Supomo, Marga T., Ashadi Siregar, Ahmad Tohari, bisa disebut sebagai karya psikologis.

ROMANTIK

Aliran romantik merupakan aliran kesusastraan di Eropa pada akhir abad ke-18 yang mengutamakan perasaan, lukisan angan-angan, emosi, dan sentimen idealisme. Ada romantik yang menimbulkan semangat untuk berjuang dan mendorong keinginan untuk maju. Ada pula romantik yang lukisannya berkhayal-khayal, bersedih-sedih, dan melemahkan semangat perjuangan.

EKSISTENSIALISME

Eksistensialisme dalam sastra adalah aliran sastra yang mencoba mempersoalkan dan menggambarkan keberadaan manusia dalam hubungannya dengan sesama manusia, alam, dan Tuhan. Aliran ini dipengaruhi oleh perkembangan filsafat eksistensialisme. Tema-tema yang sering diangkat dalam karya semacam ini adalah tema cinta, kesendirian, keterasingan, kegilaan, dan kematian.

FILSAFATISME

Aliran yang membahas hakikat anggapan, gagasan, sikap terhadap segala yang ada, terutama berkenaan dengan hakikat hidup dan makna hidup, sebabnya, asalnya, dan hukumnya. Aliran ini juga membahas logika, estetika, metafisika, dan cara orang menemukan sesuatu. Muhammad Iqbal, Kahlil Gibran, Frans Kafka, Iwan Simatupang, Subagio Sastrowardoyo, Putu Wijaya, dan Emha Ainun Najib merupakan contoh sastrawan seperti ini.

EKSPRESIONISME

Ekspresionisme adalah aliran yang bermaksud melukiskan perasaan dan pengindriaan batin yang timbul dari pengalaman di luar dan yang diterima tidak saja oleh pancaindra melainkan juga oleh jiwa seseorang. Aliran kesusastraan ini lebih mementingkan soal-soal kejiwaan daripada menggambarkan kejadian-kejadian yang nyata. Ekspresionisme adalah gerakan dalam sastra dan seni di Jerman yang mencapai puncaknya pada periode 1910–1952. Mereka menentang tradisi realisme.

IMPRESIONISME

Impresionisme adalah aliran dalam sastra yang lebih mengutamakan pemberian kesan atau pengaruh kepada perasaan daripada kenya-

taan atau keadaan yang sebenarnya. Segala sesuatu tidak dilukiskan secara masak-masak, melainkan melukiskan kesannya sepintas lalu, kesan pertama yang segar. Istilah impresionisme ini berasal dari dunia seni lukis pada paruh pertama abad ke 19 di Prancis.

MELANKHOLISME

Melankolisme adalah aliran karya sastra yang menggambarkan kemurungan, kegetiran, kemuraman, kesedihan yang dipengaruhi oleh tekanan jiwa yang sedih.

IRONISME

Aliran ini mencoba mengemukakan kejadian atau situasi yang bertentangan dengan yang diharapkan atau yang seharusnya terjadi. Aliran ini bernada mengejek, terus terang, menyindir, atau mengkritik.

NATURALISME

Naturalisme adalah aliran dalam sastra yang menggambarkan sesuatu sebagaimana adanya dengan teliti dan jujur. Aliran yang mementingkan pengungkapan secara terus-terang, tanpa memedulikan baik buruk dan akibat negatif.

DETERMINISME

Istilah determinisme berasal dari doktrin filsafat yang menyatakan bahwa setiap kejadian atau peristiwa itu ada penyebabnya. Dalam sastra, determinisme mencoba menggambarkan tokoh-tokoh cerita dikuasai oleh nasibnya, sehingga tokoh tersebut tidak sanggup dan tidak mampu lagi ke luar dari takdir yang telah jatuh pada dirinya.

SIMBOLISME

Simbolisme merupakan aliran dalam karya sastra yang mencoba mengungkapkan ide-ide dengan menggunakan simbol-simbol tertentu. Aliran ini merupakan reaksi terhadap realisme dan naturalisme yang hanya berpijak pada kenyataan semata.

IDEALISME

Idealisme merupakan aliran dalam karya sastra yang bersifat khayal atau fantastis yang menunjukkan keindahan, cita-cita, dan

kesempurnaan. Aliran ini dipengaruhi oleh filsafat yang menganggap pikiran atau cita-cita sebagai satu-satunya hal yang benar yang dapat dirasakan dan dipahami. Mereka hidup atau berusaha hidup menurut cita-cita atau patokan yang dianggap sempurna.

HEROISME

Heroisme adalah aliran dalam karya sastra yang berisi kepahlawanan atau keberanian dalam membela keadilan dan kebenaran. Aliran ini juga berisi kecintaan terhadap tanah air dan figur teladan bangsa, serta semangat membela tanah air.

RELIGIUS

Religius merupakan aliran yang mementingkan nilai-nilai keagamaan atau renungan tentang Tuhan dan keberadaan manusia di hadapan Tuhan. Karya-karya J.E. Tatengkeng, Taufik Ismail, Emha Ainun Najib, merupakan contoh aliran ini.

TRANSENDENTAL

Transendental merupakan aliran karya sastra yang menonjolkan hal-hal yang bersifat kerohanian. Karya semacam ini banyak mengemukakan renungan-renungan hidup yang mendalam; mengemukakan hal-hal di luar hal-hal yang tampak.

KOMEDI

Komedi adalah aliran karya sastra yang penuh dengan kelucuan-kelucuan dan memancing orang untuk tersenyum dan tertawa.

ATAVISME

Atavisme adalah aliran di dalam karya sastra yang memunculkan kembali sifat-sifat atau ciri-ciri pada seseorang yang sudah lama tidak muncul pada generasi-generasi sebelumnya

SKEPTISISME

Skeptisisme adalah aliran yang memandang sesuatu selalu tidak pasti, meragukan, dan mencurigakan.

Pengayaan Bab 9

Sudahkah Anda memahami bab ini dengan baik? Saudara bisa menguji pemahaman Anda dengan menjawab pertanyaan-pertanyaan di bawah ini! *SELAMAT*, jika Anda dapat menyelesaikan tugas ini dengan baik.

1. Jelaskan konsep pendekatan ekspresif dalam kajian sastra!
2. Tunjukkan kelemahan dan kelebihan pendekatan ekspresif!
3. Uraikan yang dimaksud dengan pendekatan objektif dalam kajian sastra?
4. Sebutkan kelemahan dan kelebihan pendekatan objektif!
5. Uraikan yang dimaksud dengan pendekatan mimetik dalam kajian sastra?
6. Tunjukkan kelemahan dan kelebihan pendekatan mimetik!
7. Terangkan konsep pendekatan pragmatik dalam kajian sastra!
8. Sebutkan kelemahan dan kelebihan pendekatan pragmatik!
9. Uraikan yang dimaksud dengan sosiologi sastra?
10. Jelaskan yang menjadi ruang lingkup disiplin psikologi sastra!

Daftar Pustaka

Abrams, M.H. 1976. *The Mirror and the Lamp.* London: Oxford University.

Abrams, M.H. 1981. *A Glossary of Literary Terms.* New York: Holt, Rinehart and Winston.

Agustinus, Linus Suryadi. 1994. *Pengakuan Pariyem: Dunia Batin Seorang Wanita Jawa.* Jakarta: Pustaka Sinar Harapan.

Ahimsa Putra, Heddy Shri. 2001. *Strukturalisme Levi Strauss: Mitos dan Karya Sastra.* Yogyakarta: Galang Press.

Alisjahbana, Sutan Takdir. 1982. "Pengalaman Sekitar Menulis Karangan Sastera", Proses Kreatrif: Mengapa dan Bagaimana Saya Mengarang (Ed. Pamusuk Eneste). Jakarta: Gramedia.

Ali, Muhammad. 1997. Proses Kreatif, Proses Menulis: Sebuah Jalan Panjang dan Berliku. *Horison.* Tabun XXXII. No. 7, Juli 1997.

Aminuddin. 1987. *Pengantar Apresiasi Sastra.* Malang: IKIP Malang.

Aminuddin. 1987. "Karya Sastra sebagai Gejala Komunikasi Khas Berupa Bahasa", *Kapita Selekta Kajian Bahasa, Sastra, dan Pengajarannya* (Nurhadi Ed.). Malang: JPBSI IKIP.

Aminuddin. 1997. *Stilistika: Pengantar Memahami Bahasa dalam Karya Sastra.* Semarang: CV IKIP Semarang Press.

Aminuddin. 2001. "Keragaman Konsepsi Karya Sastra sebagai Sasaran Kajian" dalam *Bahasa dan Sastra Indonesia.* Tahun 7, Nomor 2, Desember 2001

Anwar, Chairil. 1999. *Derai Derai Cemara.* Jakarta: *Horison.*

Barthes, R. 1989. "From Work to Text," dalam *Textual Strategies Perspective in Post-Strukturalist Criticism.* Josue V. Harari (Ed.). Ithaca: Cornell University Press.

Boelhower, William Q. 198 1. "Introduction" dalam *Method in the Sociology of Literature* (Lucien Goldmann). Oxford: Basil Blackwell.

Brown, Gillian dan Yule, George. 1986. *Discourse Analysis.* Cambridge: Cambridge University Press.

Budiman, Arif. tanpa tahun. *Chairil Anwar. Sebuah Pertemuan dengan Pribadi Chairil Anwar.*

Camus, Albert. 2002. "Kreasi yang Fana" dalam *Menulis Itu Indah: Pengalaman Para Penulis Dunia* (Albert Camus, dkk.). Yogyakarta: Jendela.

Copi, Irving M. dan Cohen, Carl. 1994. *Introduction to Logic.* New York: Macmillan Publishing Company.

Cox, Carole. 1999. *Teaching language Arts: A Student and Response Centered Classroom.* Boston: Allyn and Bacon.

Danarto. 1982. *Adam Marifat.* Jakarta: Balai Pustaka.

Danarto. 1991. *Berhala.* Jakarta: Pustaka Firdaus.

Damono, Sapardi Djoko. 1983. *Kesusastraan Indonesia Modern: Beberapa Catatan*. Pamusuk Eneste (Ed.). Jakarta: Gramedia.
Damono, Sapardi Djoko. 1984. *Sosiologi Sastra Sebuah Pengantar Ringkas*. Jakarta: Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa.
Damono, Sapardi Djoko. 1994. *Hujan Bulan Juni*. Jakarta: Grasindo.
Damono, Sapardi Djoko. 1996. "Dongeng Marsinah", "Terbaring", *Kalam*. Edisi 8.
Depdikbud. 1996. Kamus *Besar Bahasa Indonesia*. Jakarta: Balai Pustaka.
Darma, Budi, 1980. *Orang orang Bloomington*. Jakarta: Sinar Harapan.
Darma, Budi. 1983. *Olenka*. Jakarta: Balai Pustaka.
Darma, Budi. 1984. *Solilokui*. Jakarta: Gramedia.
Darma, Budi. 1988. *Rafilus*. Jakarta: Balai Pustaka.
Darma, Budi. 1989. "Konstalasi Sastra: Homo Comparatikus", *Makalah* disajikan di Pilnas Hiski. Denpasar: Hiski.
Darma, Budi. 1990. "Melihat Citra Bangsa melalui Novel", *Makalah* disajikan dalam Seminar Hubungan Sastra dan Budaya. Jakarta: Depdikbud.
Darma, Budi. 1990b. "Sastra Indonesia Mutakhir", *Sekitar Masalah Sastra* (Aminuddin ed.). Malang: YA3.
Darma, Budi. 1991. "Kisah Sebuah Odise", *Pidato Pengukuhan Guru Besar IKIP Surabaya*. Surabaya: IKIP Surabaya.
Darma, Budi. 1995. *Harmonium*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
Darma, Budi. 1996. *Ny. Talis*. Jakarta: Grasindo.
Darma, Budi. 2002. *Kritikus Adinan*. Yogyakarta: Bentang Budaya.
Darma, Budi. 2005. *Fofo dan Senggring*. Jakarta: Grasindo.
Darma, Budi. 2001. "Fiksi dan Biografi", *Mastera*. Februari 2001.
Dilthey, Wilhelm. 1990. "The Hertneneutics of Human Science" dalam *The Hermeneutics Reader* (Kurt Mueller Vollmer ed.). New York: Continuum.
Eagleton, Terry. 2002. *Marxisme dan kritik Sastra* (Terj. Roza Muliati dkk.). Yogyakarta: Sumbu.
Eneste, Pamusuk (ed.). 1982. *Proses Kreatif*. Jakarta: Gramedia
Farris, Pamela J. 1993. *Language Arts: A Process Approach*. Madison: Brown & Benmark publishers.
Faruk. 1994. *Pengantar Sosiologi Sastra*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.
Gadamer, Hans Georg. 1990. "The Historicity of Understanding". dalam. *The Hermeneutics Reader* (Kurt Mueller Vollmer ed.). New York: Continuum.
Goldmann, Lucien. 1980. *Method in the Sociology of Literature*. Oxford: Basil Blackwell.
Griffith, Kelley. 1982. *Writing Essays About Literature: A Guide and Style Sheet*. New York: Harcourt Brace Jovanovich, Inc.
Habermas, Jurgen. 1990. "Hermeneutics and the Social Sciences", dalam *The Hermeneutics Reader* (Kurt Mueller Vollmer ed.). New York: Continuum.

Hardjana, Andre. 1981. *Kritik Sastra: Sebuah Pengantar.* Jakarta: Gramedia.
Hirata, Andrea. 2007. *Sang Pemimpi.* Yogyakarta: Bentang.
Horison tahun XXIX no. 8 Agustus tahun 1994.
Horison tahun XXX no. 6—10 Oktober tahun 1995.
Horison tahun XXXI no. 12 Desember tahun 1996.
Horison tahun XXXI no. 4 tahun 1997.
Horison tahun XXXIII no. 8 tahun 1997.
Horison tahun XXXIV no. 9 September tahun 1999.
Hudson, R.A. 1995. *Sosiolinguistik* (teri. Rochayah dan Misbach Djamil). Jakarta: Pusat Pembinaan dan Pengembangan Bahasa.
Ibrahim, Ratna Indraswari. 2004. *Bajunya Sini.* Malang: Sava.
Ismail, Taufiq. 1998. *Malu (Aku) Jadi Orang Indonesia.* Jakarta: Yayasan Ananda.
Junus, Umar. 1983. *Dari Peristiwa ke Imajinasi: Wajah Sastra dan Budaya Indonesia.* Jakarta: Gramedia.
Junus, Umar. 1985. *Resepsi Sastra: Sebuah Pengantar.* Jakarta: Gramedia.
Junus, Umar. 1986. *Sosiologi Sastera: Persoalan Teori dan Metode.* Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka Kementenan Pelajaran Malaysia.
Junus, Umar. 1988. *Karya Sebagai Sumber Makna: Pengantar Strukturalisme.* Kuala Lumpur: Dewan Bahasa dan Pustaka Kementerian Pendidikan Malaysia.
Junus, Umar. 1990. "Unsur Tak Cerita dalam Novel: Teks dan Cerita" *Makalah* yang disajikan dalam Pilnas III Hiski. Malang 26—28 November 1990
Kartomihardjo, Soeseno. 1992. *Analisis Wacana dan Penerapannya: Pidato Ilmiah dalam Rangka Pengukuhan Guru Besar IKIP Malang* Depdikbud: IKIP Malang.
Katoppo, Marianne. 1986. *Raumanen.* Jakarta: PT Gaya Favorit Press.
Kayam, Umar. 1992. *Para Priyayi.* Jakarta: Grafiti.
Kenny, William. 1966. *How to Analyze Fiction.* New York: Monarch Press.
Koentjaraningrat. 1986. *Pengantar Ilmu Antropologi.* Jakarta: Angkasa Baru.
Leech, Geoffrey N dan Short, Michael H. 1981. *Style in Fiction: A Linguistic Intorduction to English Fictional Prose.* New York: Longman.
Lubis, Mochtar. 1997. Proses Kreatif Pengarang (Mochtar Lubis), "Melanggar Kata Ayah, Tapi Aneh Ayah Tidak Marah". *Horison.* Tahun XXXI. No. 1, Januari 1997.
Luxemburg, Jan van; Bal, Mieke; dan Weststeijn, Willem G. 1984. *Pengantar Ilmu Sastra* (terj. Dick Hartoko). Jakarta: Gramedia.
Mulyanto, R.I., dkk. 1990. *Biografi Pujangga Ranggawarsito.* Jakarta: Depdikbud.
Muthari, Abdul Hadi Wiji. 1985. *Sastra Sufi: Sebuah Antologi.* Jakarta: Pustaka Firdaus.
Muthari, Abdul Hadi Wiji. 1999. *Kembali ke Akar Kembali ke Sumber. Esai-esai Sastra Profetik dan Sufistik.* Jakarta: Pustaka, Firdaus.

Nadjib, Emha Ainun. 1983. *99 untuk Tuhanku*. Bandung: Pustaka, Perpustakaan Salman ITB.

Nadjib, Emha Ainun. 1990. *Seribu Masjid Satu Jumlahnya: Tahajjud Cinta Seorang Hamba*. Bandung: Mizan.

Nadjib, Emha Ainun. 1991. *Syair Lautan Jilbab*. Yogyakarta: SIPRESS.

Nadjib, Emha Ainun. 1995. *Doa Mohon Kutukan*. Surabaya: Risalah Gusti.

Pappas, Christine C., dkk. 1990. *An Integrated Language Perspective in the Elementary* School. London: Longman.

Peursen, C.A.van. *1976. Strategi Kebudayaan* (terj. Dick Hartoko). Yogyakarta: Kanisius.

Poedjawijatna, I.R. *1987. Manusia dengan Alamnya: Filsafat Manusia*. Jakarta: Bina Aksara.

Pradopo, Rahmat Djoko. *1995. Beberapa Teori Sastra, Metode Kritik, dan Penerapannya*. Yogyakarta: Pustaka Pelajar.

Pratt, May Loise. 1977. *Toward A Speech Act theory of Literary Discourse*. Bloomington: Indiana University Press.

Rampan, Korrie Layun. *1999*. "Proses Kreatif (Nasjah Djamin): Rasa Minder dan Rawan Melahirkan Gairah untuk Hidup". *Horison*. Tahun XXXIV, No. 9, September 1999.

Rampan, Korrie Layun. 2000. "Proses Kreatif: A. Bastari Asnin Penggali Warna Lokal yang Teliti". *Horison*. Tahun XXXIV. No. 3, Maret 2000.

Roekhan. 1995. *Menulis Kreatif*. Malang: YA3.

Sampson, Geoffrey. 1980. *Schools of Linguistics*. California: Stanford University Press..

Semi, M. Atar. 1984. *Kritik Sastra*. Bandung: Angkasa.

Semi, M. Atar. 1993. *Metode Penelitian Sastra*. Bandung: Angkasa.

Siswanto, Wahyudi dan Roekhan. 1991. *Teori Kesusastraan*. Malang: OPF IKIP Malang.

Siswanto, Wahyudi. 1991. *Kajian terhadap Novel Rafilus: Sebuah Pendekatan Sosio-Psiko Struktural*. Tesis. Malang: PPS IKIP Malang.

Siswanto, Wahyudi. 1992. "Menelusuri Jejak Rafilus". *Basis*. 1992.

Siswanto, Wahyudi. 1992. *Psikologi Sastra*. Malang: OPF IKIP Malang.

Siswanto, Wahyudi. 2003. *Memahami Budi Darma dan Karya Sastranya*. Disertasi. Malang: PPS Universitas Negeri Malang.

Siswanto, Wahyudi. 2005. *Budi Darma: Karya dan Dunianya*. Jakarta: Grasindo.

Siswanto, Wahyudi. 2007. *Sajak Nyanyian Ikan dan Kuli Bangunan*. Malang: Surya Pena Gemilang.

Selden, Raman. 1985. A *Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. The Harvester Press.

Soedjijono. 1998. *Unsur Kelisanan dalam Novel Pasar Karya Kuntowijoyo*. Tesis. Yogyakarta: PPS UGM Yogyakarta.

Soekanto, Soerjono. 1988. *Sosiologi: Suatu pengantar*. Jakarta: Rajawali Pers.

Suryabrata, Sumadi. 1987. *Psikologi Pendidikan*. Jakarta: Rajawali.

Syafi'ie, Imam. 1988. *Retorika dalam Menulis.* Malang: FPS IKIP Malang.

Teeuw, A. 1983. *Membaca dan Menilai Sastra.* Jakarta: Gramedia.

Teeuw, A. 1984. *Sastra dan Ilmu sastra.* Jakarta: Pustaka Jaya.

Teeuw, A. 1988. "Javanistic Tendencies in Recent Indonesian Literature" dalam *Tenggara,* 21—22.

Teeuw, A. 1989. *Sastra Indonesia Modern II.* Jakarta: Pustaka Jaya.

Teeuw, A. 1994. *Indonesia: Antara Kelisanan dan Keberaksaraan.* Jakarta: Pustaka Jaya.

Tompkins, Gail E. 1994. *Teaching Writing: Balancing Process and Product.* New York: Macmillan College Publishing Company.

Wahab, Abdul. 1995. *Isu Linguistik: Pengajaran Bahasa dan Sastra.* Surabaya: Airlangga University Press.

Wellek, Rene dan Warren, Austin. 1976. *Theory of Literature.* Harmondsworth: Penguin Books.

Zoest, Aart van. 1990. *Fiksi dan Nonfiksi dalam Kajian Semiotik* (terj. Manoekmi Sardjoe). Jakarta: Intermasa.